Cadernos de Música da Universidade de Cambridge

ELEMENTOS BÁSICOS DA MÚSICA

ROY BENNETT

Jorge Zahar Editor

ELEMENTOS BÁSICOS DA MÚSICA

Este novo volume da série didática **Cadernos de Música da Universidade de Cambridge** vem juntar-se aos anteriores já publicados por esta editora. *Elementos Básicos da Música,* também de autoria do musicólogo Roy Bennett, segue dentro das linhas didáticas e expositivas adotadas nos títulos anteriormente editados. Aliás, essa unidade metodológica é uma importante característica destes **Cadernos** que em muito facilita ao leitor a compreensão dos temas abordados, permitindo, outrossim, uma verificação posterior por meio dos exercícios propostos e da audição das obras indicadas. A série, em seu conjunto, propicia uma visão unificada e abrangente dos múltiplos aspectos da música ocidental.

Se em cada um dos volumes anteriores foram abordadas especificamente as temáticas da forma musical, estilos, instrumentos, história da música e leitura de partituras, agora esses assuntos serão apreciados à luz da teoria musical e sua prática, tornando assim mais evidente a inter-relação dos diversos fatores que atuaram na formação do patrimônio musical de nossa civilização.

Inicialmente, o autor estabelece algumas definições básicas a respeito do som e do ritmo para nos levar, através da história da organização da notação musical e da conseqüente evolução das estruturas composicionais, ao estabelecimento do sistema tonal.

Já a segunda parte do presente volume trata da música de conjunto — vocal e instrumental — mostrando o desenvolvimento estético e cultural que gerou as grandes formações sinfônicas, corais e operísticas e os estilos daí decor-

CADERNOS DE MÚSICA DA
UNIVERSIDADE DE CAMBRIDGE

Volumes da série:

Uma breve história da música
Forma e estrutura na música
Instrumentos da orquestra
Instrumentos de teclado
Elementos básicos da música
Como ler uma partitura
Aprendendo a compor

Roy Bennett

Elementos Básicos da Música

Tradução:
Maria Teresa de Resende Costa
Licenciada em piano,
Escola Nacional de Música/UFRJ

Revisão Técnica:
Luiz Paulo Sampaio
Professor assistente de história
analítica da ópera, Uni-Rio

Jorge Zahar Editor
Rio de Janeiro

Título original: *General Musicianship*

Tradução autorizada da quarta impressão inglesa
publicada em 1987 por Cambridge University Press, da Inglaterra,
na série Cambridge Assignments in Music

Copyright © 1984, Cambridge University Press

Copyright © 1990 da edição em língua portuguesa:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
Tel.: (021) 240-0226 - Fax: (021) 262-5123

Todos os direitos reservados.
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação do Copyright. (Lei 5.988)

Reimpressão: 1993

Impressão: Tavares e Tristão Ltda.

ISBN: 0-521-29813-X (ed. orig.)
ISBN: 85-7110-144-2 (JZE, RJ)

Agradecimentos

O autor e a editora inglesa agradecem às seguintes pessoas e organizações pelos direitos de reprodução das músicas e ilustrações apresentadas neste livro: British Library (pp. 11 e 61); Berkeley Castle Trustees [fotografia de The Courtauld Institute] (p. 62); The Mansell Collection (p. 63); Novello & Company Limited: Variação n. 9 ("Nimrod") de *Variações Enigma* de Elgar (p. 26); Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd.: *O Guia dos Jovens para a Orquestra* de Britten (p. 52), "Promenade" de *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky, orquestrado por Ravel (p. 89), Segundo Movimento do Concerto n. 3 de Bartók (p. 93); Schott: *Pavana para uma Infanta Defunta* de Ravel (p. 68); J. & W. Chester/Edition Wilhelm Hansen London Limited: *Ronde des Princesses* de Stravinsky (p. 70); Breitkopf & Härtel, Wiesbaden: *O Cisne de Tuonela* de Sibelius (p. 82) e G. Schirmer Limited, London "Che gelida manina" de *La Bohème* de Puccini (p. 83).

Sumário

Ao Professor 5
Extensão das vozes e dos instrumentos 6

primeira parte:
Elementos Básicos da Música 7

1. Alguns dados sobre o som 7
2. Notação musical: altura 9
3. Notação musical: ritmo 11
4. Indicação numérica dos compassos 13
5. Escalas e tons 15
6. Intervalos 19
7. Termos italianos 20
8. Sinais, símbolos e abreviações 22
9. Ornamentos 23
Exercício Especial A 24
Exercício Especial B 28
10. Recursos rítmicos e melódicos 30
11. Acordes perfeitos ou tríades 32
12. Frases e cadências 34
13. Modulação 36
Exercício Especial C 37

segunda parte:
Os Sons da Música 41

14. Timbre 41
15. Tessitura 42
16. Contrastes 44
17. Vozes 45
18. A orquestra 46
19. Como evoluiu a orquestra 54
20. A partitura de orquestra 56
21. Bandas 60
22. Instrumentos antigos 22
23. O órgão 64
24. O piano 65
Exercício Especial D 67

terceira parte:
Todos os Gêneros de Música 71

25. Formas musicais simples 71
26. Formas maiores 73

27. Óperas e oratórios 77
28. Outros gêneros de música para canto 78
29. Música descritiva ou programática 79

Exercício Especial E 80
Outros exercícios 85

Quadro cronológico dos compositores e seus países 94

Índice analítico 96

Ao professor

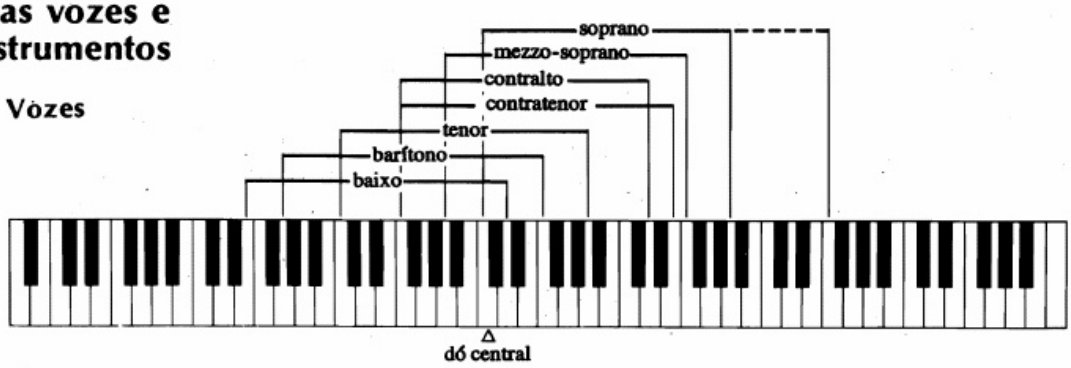
A matéria contida neste livro abrange as áreas em geral denominadas como conhecimento ou instrução musical, ou, ainda, elementos básicos da música. Boa parte dela, entretanto, pode ser utilizada por turmas iniciantes e também por aqueles que não têm intenção de prestar exames.

Entremeando todo o livro, encontram-se diferentes exercícios de graus diversos de dificuldade. O objetivo destes é tanto o de avaliar o conhecimento e a percepção musical do aluno, como também dar-lhe oportunidade de pôr em prática tudo que foi assimilado; em alguns casos, envolvem respostas e tipos de reação à música que são de caráter pessoal. Os exercícios estão baseados numa grande variedade de peças que vão da Idade Média à época atual. Em geral, referem-se a gravações que fazem parte de acervos musicais, mas há de se acentuar que certas peças não são de fácil acesso: em tais casos, para auxiliar o professor, assinalamos em notas de rodapé os ítens dos exercícios que necessitam de audição prévia para serem respondidos. Para que o transcorrer das aulas se faça mais pronta e desembaraçadamente, **todos os trechos aqui referidos são o começo de um movimento de alguma obra ou o começo de uma determinada peça.**

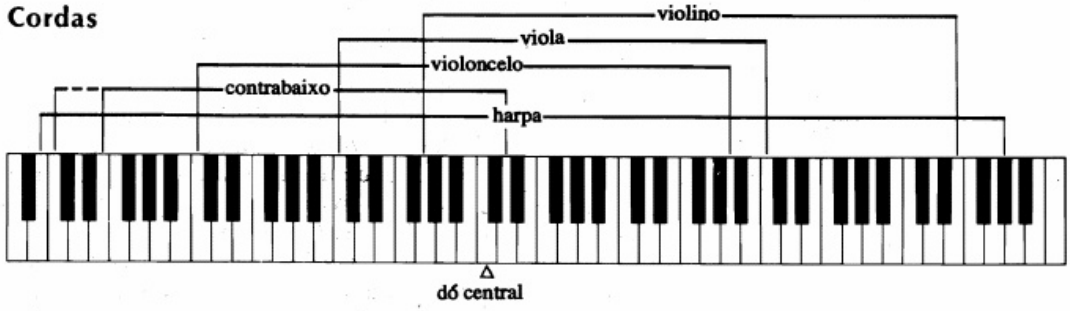
Grande parte da matéria está apresentada sob a forma de quadros sinópticos e diagramas muito úteis. No fim do livro, para consultas rápidas durante a revisão ou a feitura dos exercícios, há um índice dos principais pontos e tópicos. Quanto aos instrumentos da orquestra e às formas e estruturas da música, embora sejam matérias deste livro, encontram-se mais detalhadamente descritos em outros volumes que fazem parte da série Cadernos de Música da Universidade de Cambridge.

Extensão das vozes e dos instrumentos

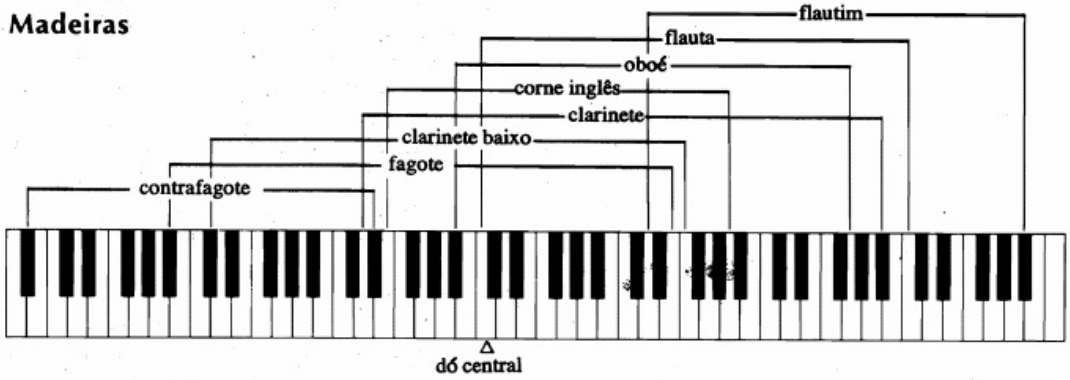
Vozes



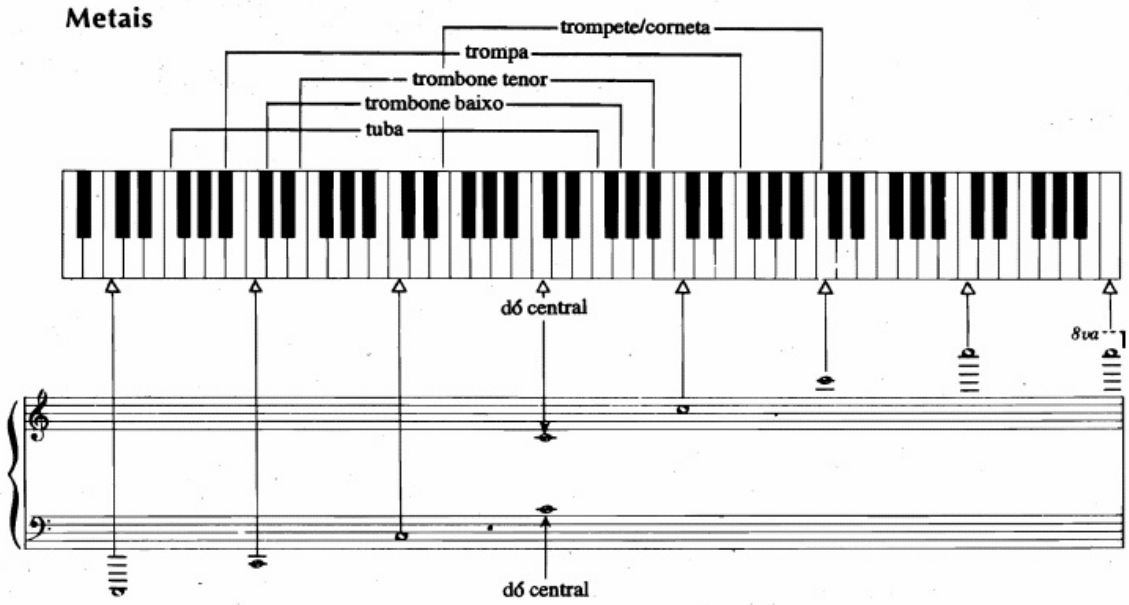
Cordas



Madeiras



Metais

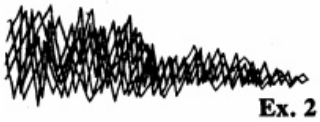


primeira parte: OS ELEMENTOS BÁSICOS DA MÚSICA

1 Alguns Dados sobre o Som

Todo som ouvido é causado por alguma coisa que vibra. As vibrações são levadas através do ar na forma de ondas sonoras que se espalham simultaneamente em todas as direções. Acabam por atingir a membrana do tímpano, fazendo com que também se ponha a vibrar. Transformadas, então, em impulsos nervosos, as vibrações são transmitidas ao cérebro que as identifica como tipos diferentes de sons.

Ex. 1



Ex. 2

No primeiro exemplo, as vibrações formam um desenho de ondas regulares e constantes. Tem-se a representação gráfica de um som musical, isto é, de uma **nota** que tem altura definida e distinta, no caso, a altura de uma nota bastante aguda.

No segundo exemplo, as vibrações resultantes da queda de uma bandeja cheia de copos produzem uma mistura confusa de ondas sonoras, expressas num desenho também confuso e extremamente irregular. Estes sons, cuja altura não é definida, são classificados como **barulho.**

Você talvez pense que o barulho nada tenha a ver com a música. Mas, o papel dele é, na verdade, dos mais importantes. Muitos instrumentos de percussão (como caixa clara, pratos, tamborins) produzem vibrações irregulares e seus sons devem, portanto, ser classificados mais como "barulho" do que "notas".

Em cada nota ouvida, numa seqüência de sons, o seu cérebro irá descobrir e identificar três características fundamentais:

1 **altura** – em que medida se revelam os sons graves ou agudos
2 **volume** ou **intensidade** – em que medida se revelam os sons fortes ou fracos
3 **timbre** – a qualidade ou coloração dos sons

Mais adiante, o timbre será tratado em maior detalhe; por enquanto, vamos estudar a altura e o volume.

Altura

A altura de uma nota depende da freqüência, ou número, de vibrações por segundo. Quanto mais alta a freqüência, mais aguda será a nota. Se você pinçar uma corda de violino ou de guitarra, poderá tanto ver como ouvir suas vibrações, mesmo que a velocidade seja extrema, o que torna o movimento das cordas inteiramente indistinto. Para o som da nota que chamamos dó central, os movimentos de cá-para-lá da corda se produzem numa ordem de 261 por segundo.

Em qualquer instrumento cujo som é obtido pelas vibrações das cordas, a freqüência das vibrações – por conseguinte, da altura da nota – depende do comprimento, da espessura e da tensão (do estiramento) da corda:

contrabaixo

violino

quanto mais curta a corda
quanto mais fina a corda
quanto mais distendida a corda

→ maior velocidade terão as vibrações, logo, mais aguda será a nota

O comprimento e o tamanho são igualmente importantes nos instrumentos de sopro, onde a obtenção dos sons se faz por meio das vibrações de uma "coluna" de ar dentro de um tubo oco:

quanto mais curta a coluna de ar, mais aguda a nota quanto mais longa a coluna de ar, mais baixa a nota

Os sons mais baixos que nosso ouvido percebe têm uma freqüência de 16 a 20 vibrações por segundo. É o caso, por exemplo, de uma nota do órgão extremamente baixa. Já o limite agudo do ouvido humano é aproximadamente de 20 mil vibrações por segundo, som pouco mais alto do que o guincho de um morcego. As baleias podem perceber sons de freqüência mais baixa do que a captada por nós, enquanto os cachorros são capazes de ouvir sons de freqüência demasiadamente alta para nossos ouvidos. Há assovios de altura tão aguda que nenhum de nós irá conseguir percebê-los. Os cachorros, no entanto, os escutam e podem entender-lhes o significado se são treinados para isso.

Volume ou intensidade do som

Pince uma corda num violino ou guitarra. Primeiramente, de leve, em seguida, com mais firmeza. As duas notas ouvidas terão a mesma altura, mas a segunda será mais forte. A altura depende da freqüência das vibrações, enquanto que o volume ou a intensidade do som depende da força das vibrações, chamada de *amplitude*. Quanto mais força ou energia for aplicada no processamento das vibrações, maior será a amplitude, por conseguinte, mais forte será o som.

fraco *forte*

Você, algumas vezes, irá ouvir a palavra decibel para referir a intensidade dos sons em relação uns aos outros. De acordo com a escala de decibéis, o som que mede 1dB (um só decibel) é extremamente fraco, a sua intensidade é apenas suficiente para transpor o nosso "limiar de audição". O som de um violino quando tocado docemente é estimado em cerca de 25dB. Já o de uma grande orquestra tocando com sua força máxima é de aproximadamente 100dB. Os sons acima de 120dB estão próximos de nosso "limiar de dor". São aqueles como o do estrondo de um avião que passa voando baixo por cima de nossas cabeças ou o ronco de uma motocicleta desprovida de silencioso.

Exercício 1

(a) Qual a diferença entre um barulho e uma nota musical?
(b) Por que o som de um flautim é mais alto que o de um fagote?
(c) Dê duas razões que justifiquem as cordas do contrabaixo emitir notas mais baixas que as do violino.
(d) Por que as seis cordas da guitarra emitem sons de diferentes alturas, embora tenham todas elas o mesmo comprimento?
(e) O que deve fazer um pianista para alterar o volume do som das notas que toca?

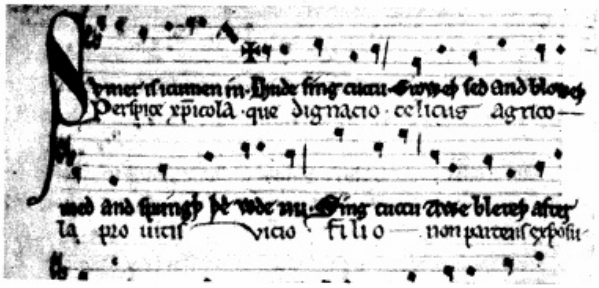
Exercício 2

Preste atenção ao maior número de sons que puder e procure identificá-los. Em seguida, faça um quadro com as principais características de cada um dos sons. O seu quadro poderia começar assim:

Identificação do som	Barulho ou notas	Altura: aguda, média ou baixa	Volume: fraco, médio ou forte
trompete	notas	aguda	forte
rajadas de vento	barulho	média/aguda	fraco/médio

2 Notação Musical: Altura

"Notação" é o modo pelo qual os sons são expressos numa folha de papel. Os monges medievais foram os primeiros a escrever e a indicar em linhas horizontais os sons com suas respectivas alturas. Inicialmente, usaram uma única linha. Mais tarde, outras foram acrescentadas, formando uma pauta, possivelmente, de quatro, cinco, seis ou até mesmo de oito linhas.



O começo do cânone medieval, intitulado "Sumer is icumen in", escrito por volta de 1250. As notas em forma de losango estão dispostas em seis linhas.

A pauta de cinco linhas

Finalmente, a pauta de cinco linhas acabou sendo aceita como a que tinha mais utilidade e a que proporcionava leitura mais fácil. As diferentes notas são colocadas tanto sobre as linhas, como nos espaços entre elas. Quanto mais alta a posição de uma nota na pauta, mais alto será o seu som.

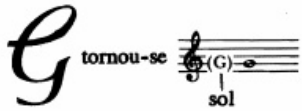
Ex. 1

Claves

São sete notas ao todo, cada uma com seu nome: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si. Após o si, retoma-se novamente o dó. Pelas notas do exemplo acima, vê-se com clareza que os sons vão gradativamente elevando-se. Porém, nenhuma das notas possui uma indicação que precise exatamente a sua altura. Por esse motivo, torna-se necessário o sinal escrito no início da pauta, denominado **clave** (em latim, "chave"). A clave fixa a altura de uma das cinco linhas da pauta, dando, assim, a "chave" ou orientação para o reconhecimento das outras linhas e espaços. As duas claves mais comumente usadas são as de **sol** e de **fá**:

Clave de sol e clave de fá

A **clave de sol** é usada para indicar a altura das notas que se acham acima do dó central. Originalmente, era representada por um G ornamental, letra que designa a nota sol nos países anglo-saxônicos e que se transformou numa figura centrada na segunda linha da pauta, marcando-a como a linha da nota sol:

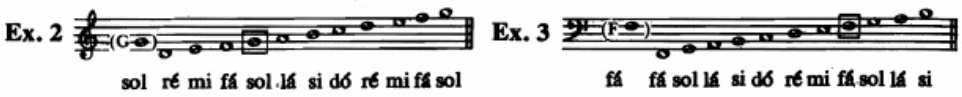


O violino, a flauta, o trompete e todos os instrumentos de sonoridade alta usam a clave de sol.

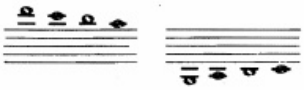
A **clave de fá** é usada para indicar a altura das notas que se acham abaixo do dó central. Originalmente, era representada por um F, letra que designa a nota fá nos países anglo-saxônicos. Os dois pontos colocados acima e abaixo da quarta linha são para marcá-la como sendo a da nota fá:

O violoncelo, o contrabaixo, o fagote e todos os instrumentos de sonoridade baixa usam a clave de fá.

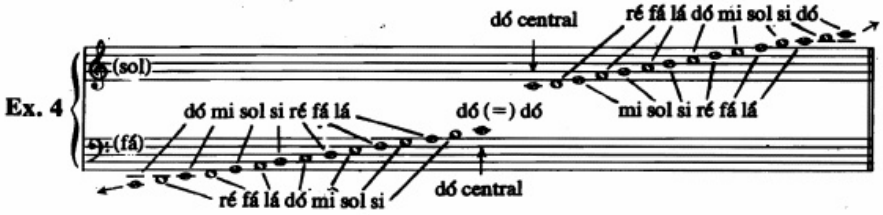
Isto é o que acontece com as notas do exemplo 1, quando as claves de sol e de fá são postas uma ao lado da outra:



Linhas suplementares

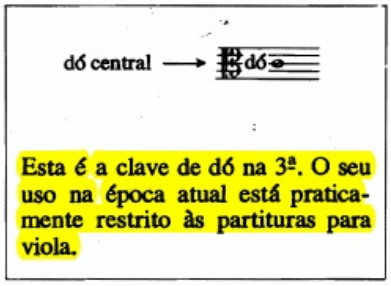


Para se escrever notas mais altas ou mais baixas do que as mostradas nos exemplos 2 e 3, basta que se acrescentem pequeninas *linhas suplementares* acima ou abaixo da pauta. O dó central, por exemplo, tanto poderá ser escrito numa linha suplementar colocada acima daquelas da clave de fá, como numa que esteja sob a pauta da clave de sol. Aqui, as claves de fá e sol aparecem unidas (como nas partituras para piano) e ligadas pelo dó central, escrito nas duas. Repare, porém, que esta nota é uma só no teclado do piano (veja o diagrama da p. 6).

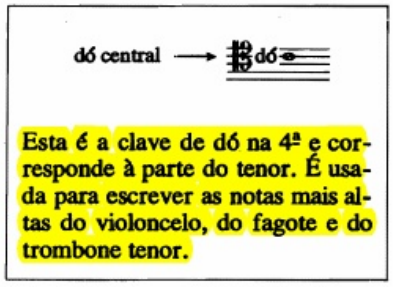


A clave de dó

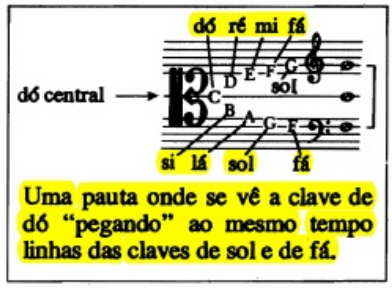
Há ainda uma terceira clave que é a de dó – originalmente representada por um "C" ornamentado, que nos países anglo-saxônicos corresponde à nota dó. Hoje em dia, esta clave vem na terceira ou na quarta linha da pauta. Em todas essas duas posições, ela define a linha do dó central:



Esta é a clave de dó na 3ª. O seu uso na época atual está praticamente restrito às partituras para viola.

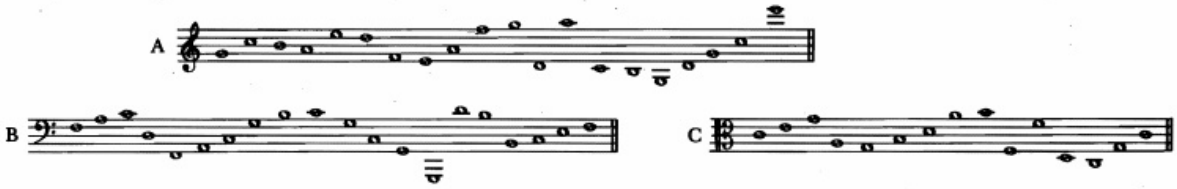


Esta é a clave de dó na 4ª e corresponde à parte do tenor. É usada para escrever as notas mais altas do violoncelo, do fagote e do trombone tenor.



Uma pauta onde se vê a clave de dó "pegando" ao mesmo tempo linhas das claves de sol e de fá.

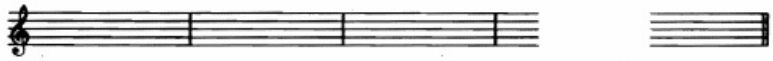
Exercício 3 Copie o que está abaixo, escrevendo sob as notas os seus respectivos nomes.



Exercício 4 Sabendo-se que, em inglês e alemão, as notas são designadas pelas letras a b c d e f g, que correspondem respectivamente aos nossos lá si dó ré mi fá sol, escreva as notas correspondentes às letras que formam as seguintes palavras:
Ada, baga, café, cabe, Eda, face, fada, beba, beca, cada

3 Notação Musical: Ritmo

A música é dividida ou medida em compassos construídos com *barras* ou *travessões*. O fim de uma peça ou de uma seção dentro da peça é indicado por uma *barra dupla*.



Quando ouvimos uma música "batendo" o seu compasso, talvez com o pé, estamos marcando o número de tempos (ou de batidas) por compasso, ou seja, marcando o "tempo" ou a "métrica" da música.

compasso binário	(2 tempos por compasso)	| UM dois	| UM dois
compasso ternário	(3 tempos por compasso)	| UM dois três	| UM dois três
compasso quaternário	(4 tempos por compasso)	| UM dois três quatro	| UM dois três quatro

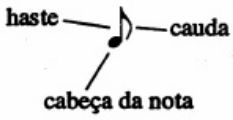
Exercício 5 Ouça o começo de cada uma dessas peças e descubra quantos tempos há em cada compasso:

(a) Mozart: terceiro movimento de *Eine Kleine Nachtmusik*
(b) Bizet: Prelúdio do segundo ato da *Carmem* ("Les Dragons d'Alcala")
(c) Grieg: *Dia de Núpcias em Troldhaugen*
(d) Holst: "Marte, o Guerreiro"de *Os Planetas*

Valores de notas

Em cada nota escrita numa pauta de cinco linhas há dois tipos de informação: uma, a **altura**, é dada pela posição da nota na linha ou no espaço da pauta. A outra, o **valor**, isto é, o tempo de duração de uma nota em relação à outra, é dada pelo formato e configuração da nota.

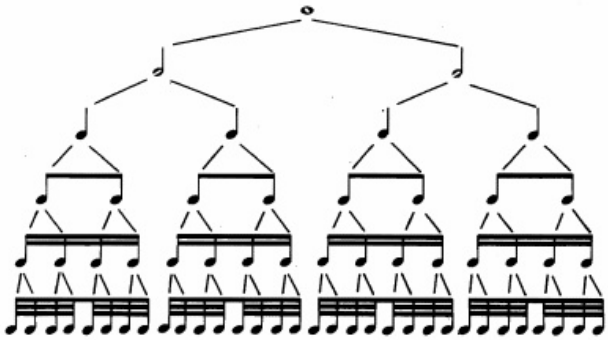
Para cada espécie de nota há um sinal, denominado **pausa** que indica o tempo de silêncio de duração equivalente ao da nota que lhe corresponde. No quadro a seguir, cada nota ou pausa dura a metade do tempo da que está situada imediatamente acima.



Nome	Nota	Pausa	Valor tomado com relação à semínima
semibreve	𝅝	𝄻	4 tempos
mínima	𝅗𝅥 ou 𝅗𝅥	𝄼	2 tempos
semínima	♩ ou ♩	𝄽 ou 𝄽	1 tempo
colcheia	♪ ou ♪	𝄾	$\frac{1}{2}$ (2 para cada tempo)
semicolcheia	𝅘𝅥𝅯 ou 𝅘𝅥𝅯	𝄿	$\frac{1}{4}$ (4 para cada tempo)
fusa	𝅘𝅥𝅰 ou 𝅘𝅥𝅰	𝅀	$\frac{1}{8}$ (8 para cada tempo)

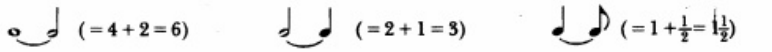
Mostramos aqui como a semibreve se divide em notas de menor valor:

1 semibreve
=
2 mínimas
=
4 semínimas
=
8 colcheias
=
16 semicolcheias
=
32 fusas

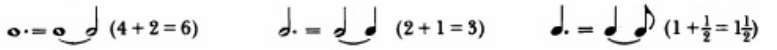


Notas ligadas e pontuadas

As notas de mesma altura estão, por vezes, "ligadas" por uma linha curva, denominada **ligadura.** Disso, resulta um som sustentado, cuja duração é a soma dos valores das duas notas:



Outro meio de prolongar o som é colocando um ponto após a nota. O ponto acrescenta à nota metade do valor que ela já tem:



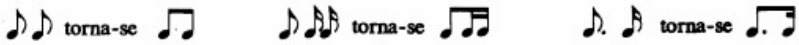
Se houver um segundo ponto, este irá acrescentar à nota a metade do valor do primeiro ponto:

O(s) ponto(s) pode(m) também ser colocado(s) após as pausas.

Grupo de notas

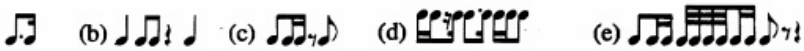
Como se pode ver pelo quadro anterior, quando as notas de menor valor que a semínima pertencem a um mesmo tempo, elas têm suas caudas ligadas formando um único grupo.

Aqui, damos alguns exemplos:



Exercício 6

A Para cada um desses desenhos rítmicos, escreva uma única nota que tenha o mesmo valor do total das notas:



B Para cada um dos desenhos rítmicos acima, escreva uma única pausa que corresponda aos seus respectivos valores.

Exercício 7

Faça desenhos rítmicos que sejam equivalentes às notas dadas abaixo. (Cada um deles pode valer um tempo do compasso.)

Exercício 8

Se esses dois quadros fossem prolongados, a nota seguinte seria uma semifusa. Perguntamos então:

(a) Quantas semifusas equivalem a uma semínima?

(b) Escreva uma semifusa e a pausa que lhe corresponde.

4 Indicação Numérica dos Compassos

A **indicação numérica do compasso** é feita com dois números escritos um sobre o outro, no começo da música. Assim temos o *tempo* (o número de tempos por compasso) que o compositor está usando. Se a unidade de tempo for apenas uma nota simples (não uma nota pontuada), diremos que a música está composta em *compasso simples*. Se, entretanto, a unidade de tempo for uma nota pontuada, a música estará num *compasso composto*.

No **compasso simples**, a unidade de tempo é uma nota divisível por dois. No **compasso composto**, a unidade de tempo é dividida em três. Por exemplo:

compasso simples ♩ ♩ = ♫♫ compasso composto ♩. ♩. = ♫♫♫

É esta divisão em três tempos que, freqüentemente, dá à música escrita num compasso composto o seu ritmo de dança que tanto poderá ser calmo e cadenciado (no caso de andamentos moderados ou lentos), como saltitante (de andamentos vivazes ou rápidos).

Num **compasso simples**, o numerador (veja o quadro a seguir) sempre indica o número de tempos de cada um dos compassos. O denominador representa uma fração da semibreve e indica que *espécie* de nota foi tomada como unidade de tempo. Observe o quadro da p. 12 e veja, por exemplo, como $\frac{3}{2}$ = três partes de uma semibreve são três mínimas por compasso ou como $\frac{4}{4}$ = quatro quartos de uma semibreve são quatro semínimas por compasso e assim por diante.

Exercício 9 Escreva as frações que expressam um:

(a) compasso binário simples que tenha a semínima para unidade de tempo
(b) compasso ternário simples que tenha a mínima para unidade de tempo
(c) compasso quaternário simples que tenha a semínima para unidade de tempo
(d) compasso ternário simples que tenha a colcheia para unidade de tempo

Já o **compasso composto** é um tanto diferente. Nele, a unidade de tempo é uma nota pontuada que se divide em três – aqui, o que importa é o número três. Embora um compasso composto, como $\frac{6}{8}$, nos informe corretamente que são seis colcheias por compasso, a sua unidade de tempo é uma colcheia pontuada. Uma colcheia vale, de fato, apenas um terço da unidade de tempo. Desse modo, para encontrar o número de tempos existentes no compasso, basta que se divida o numerador da fração por três. Este quadro mostra os compassos mais freqüentemente empregados:

	Compassos simples	Compassos compostos
binário	$\frac{2}{2}=\frac{2}{\rho}$ tempos: 1 2 $\frac{2}{4}=\frac{2}{\rho}$ tempos: 1 2	$\frac{6}{8}=\frac{6}{\rho}$ (÷3) $=\frac{2}{\rho}$. tempos: 1 2 $\frac{6}{4}=\frac{6}{\rho}$ (÷3) $=\frac{2}{\rho}$. tempos: 1 2
ternário	$\frac{3}{2}=\frac{3}{\rho}$ tempos: 1 2 3 $\frac{3}{4}=\frac{3}{\rho}$ tempos: 1 2 3	$\frac{9}{8}=\frac{9}{\rho}$ (÷3) $=\frac{3}{\rho}$. tempos: 1 2 3
quaternário	$\frac{4}{2}=\frac{4}{\rho}$ tempos: 1 2 3 4 $\frac{4}{4}=\frac{4}{\rho}$ tempos: 1 2 3 4	$\frac{12}{8}=\frac{12}{\rho}$ (÷3) $=\frac{4}{\rho}$. tempos: 1 2 3 4

Os compositores costumam também escrever $\mathbf{C}$ em vez de $\frac{4}{4}$ (muitas vezes chamado tempo simples) e ¢ em vez de $\frac{2}{2}$. Não se trata, entretanto, da letra C usada como abreviação de "comum", mas porque durante a Idade Média o compasso ternário era indicado por um ○ – a figura de um círculo considerada, então, como símbolo da perfeição.
Já os compassos binário e quaternário, marcados por um C, isto é, um círculo partido, eram vistos como imperfeitos.

Exercício 10 Escreva as frações que expressam:

(a) o compasso binário composto com a semínima pontuada para unidade de tempo

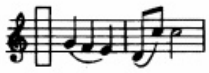
(b) o compasso ternário composto, com a semínima pontuada para unidade de tempo

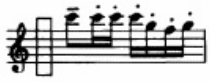
Exercício 11 Quantos tempos há em cada um desses compassos?

(a) $\frac{3}{2}$ (b) $\frac{2}{4}$ (c) $\frac{6}{8}$ (d) $\mathbf{C}$ (e) $\frac{3}{8}$ (f) $\frac{5}{4}$ (g) ¢

Qual a unidade de tempo de cada um deles? Responda escrevendo o nome da nota e fazendo a respectiva figura musical.

Exercício 12 Indique um compasso para os seguintes fragmentos de música. Se reconhecer as melodias, cite os nomes das peças a que pertencem.

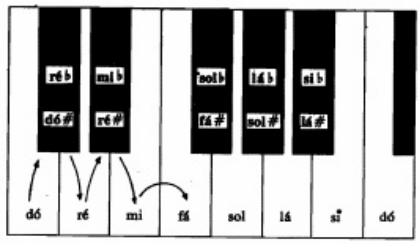
(a) 

(b) 

(c)

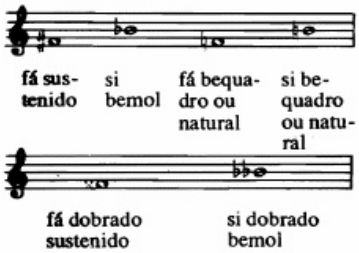
5 Escalas e Tons

Escala (do latim *scala*, significando escada) é uma série de sons conjuntos que se sucedem em direção ascendente ou descendente. Na música ocidental, a distância entre os dois sons conjuntos que guardam entre si o menor intervalo é conhecida como *semitom*. No teclado do piano, qualquer nota guarda o intervalo de um semitom com relação àquela que lhe fica mais próxima:



Um intervalo de dois semitons (por exemplo, de dó a ré ou de ré a mi) equivale a um *tom*. Já o de mi a fá é apenas de um semitom.

Repare que as notas pretas do teclado têm os mesmos nomes que os de suas vizinhas brancas e que cada uma delas possui dois nomes. Se a nota preta, entre o dó e o ré, for vista como um semitom mais alto do que o dó, ela será dita dó sustenido (dó #), mas se for considerada um semitom mais baixo do que o ré, irá denominar-se ré bemol (ré ♭). Estes sinais são chamados *acidentes* e são escritos antes das notas que eles alteram:

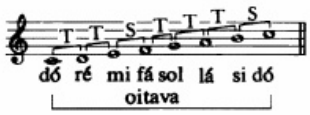


♯	sustenido	eleva a nota em um semitom
♭	bemol	abaixa a nota em um semitom
♮	bequadro ou natural	anula o sustenido ou o bemol anterior e restabelece a altura original da nota
×	dobrado sustenido	eleva a nota em dois semitons (= um tom)
♭♭	dobrado bemol	abaixa a nota em dois semitons (= um tom)

A maioria das músicas ouvidas atualmente está baseada em dois tipos de escala: *maior* e *menor*.

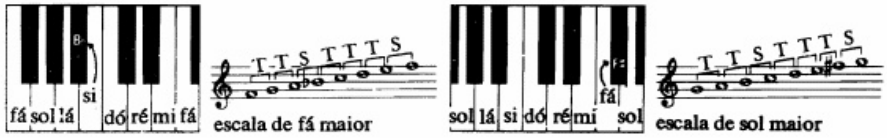
A escala maior

Toque ou ouça as notas brancas que vão do dó central ao dó uma oitava acima. Esta é uma **escala maior** e, porque começa e termina com a nota dó, é chamada escala de dó maior. Todas as outras escalas maiores são igualmente formadas de tons e semitons – indicados na figura pelas letras T e S – que estão arrumados de acordo com um esquema extremamente preciso:



Repare que, nas escalas maiores, os semitons sempre aparecem entre as terceira e quarta notas e as sétima e oitava. A escala maior pode começar em qualquer nota, mas este esquema de tons e semitons jamais se altera. A de dó maior, entretanto, é a única escala que pode ser tocada exclusivamente nas notas brancas do teclado. Na construção das outras, é necessário que se use as notas pretas e que estas sejam devidamente designadas.

Por exemplo, na escala de fá maior, para que haja o intervalo de um semitom entre as terceira e quarta notas, há que se empregar o si bemol. Na escala de sol maior, para que seja formado o intervalo de um tom entre a sexta e a sétima notas, é preciso que se use o fá sustenido.



Como se designam as notas de uma escala

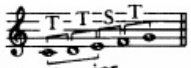
Os graus (as notas consideradas individualmente) de uma escala são designados por números ou por termos de solmização ou por nomes técnicos:

VIII (= I)	tônica (dó)
VII	sensível (si)
VI	superdominante (lá)
V	dominante (sol)
IV	subdominante (fá)
III	mediante (mi)
II	supertônica (ré)
I	tônica (dó)

A escala menor

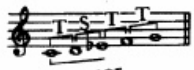
A diferença mais importante entre uma escala maior e uma menor é o abaixamento da terceira nota da escala menor em um semitom:

a escala de dó maior começa com uma 3ª maior (= 1 tom + 1 tom)



3ª maior

a escala de dó menor começa com uma 3ª menor (= 1 tom + 1 semitom)



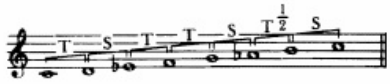
3ª menor

Há duas espécies de escala menor: *harmônica* e *melódica*.

Harmônica

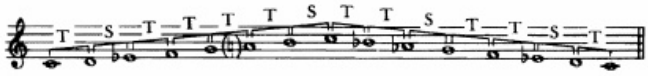
Na *escala harmônica* – assim chamada por suas notas serem mais propícias à formação de acordes e harmonias – tanto a terceira nota como a sexta estão abaixadas. Disso resulta um intervalo de tom e meio (= três semitons), da sexta para a sétima nota, que apresenta uma certa dificuldade:

harmônica, dó maior



Melódica

Na *escala melódica* – assim chamada por suas notas serem mais adequadas à construção de melodias – diminui-se a dificuldade desse intervalo, alterando, na subida, a sexta nota, mas abaixando, na volta, a sexta e sétima notas:

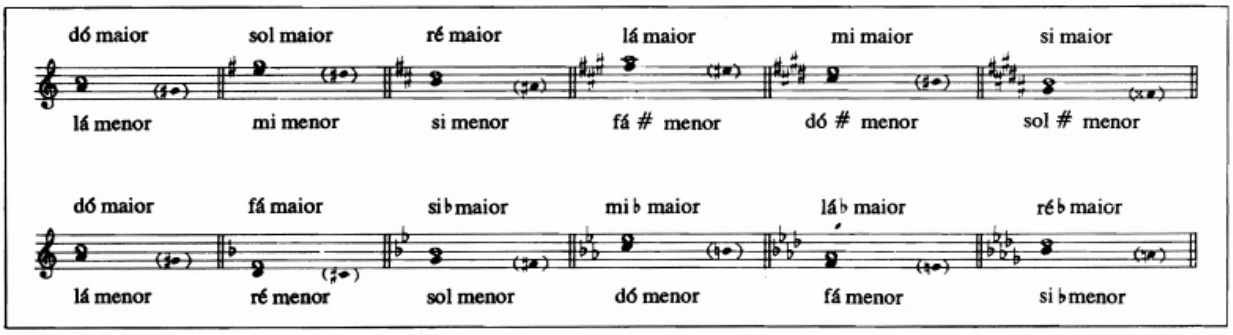
melódica, dó menor 

Tons e armadura

Quando se diz que uma música está "no tom de", por exemplo, sol maior ou dó menor, significa que ela é fundamentalmente composta com as notas pertencentes a uma dessas duas escalas. Entretanto, para não ter que escrever os devidos **acidentes** (sustenidos e bemóis) todas as vezes que se façam necessários, o compositor os indica no começo de cada pauta da música, logo depois da clave. Esta indicação é a **armadura** e mostra o tom que ele escolheu para a sua composição.

Há uma armadura para cada tom maior, embora a de dó maior esteja em branco, já que nesse tom não entram sustenidos, nem bemóis. A armadura dos tons maiores, entretanto, é a mesma dos tons menores, que têm suas escalas começadas três semitons mais abaixo, ou seja, na sexta nota (na superdominante ou no lá) da escala maior.

O quadro seguinte fornece as armaduras mais freqüentes. Em todos os exemplos, a nota branca é a tônica do tom maior e a preta a tônica de seu *relativo menor*, portanto, ambos com a mesma armadura. A nota sensível dos tons menores é a que está entre parênteses. Ela não faz parte da armadura e, quando é usada, vem escrita na música como acidente.



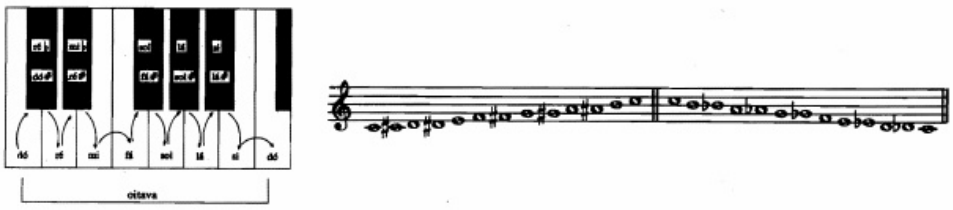
Como reconhecer uma armadura

Observe que, nas armaduras com sustenidos dos tons maiores, a tônica está um semitom acima do último sustenido. Já nas armaduras com bemóis de tons maiores, a tônica corresponde ao penúltimo bemol. Mas, não se esqueça de que cada armadura pode pertencer tanto a um tom maior, como a um menor. Se o seu ouvido lhe disser que a música está em tom menor, procure verificar se a sensível aparece, com freqüência, escrita na música como acidente.

Outras variedade de escalas

Há muitos outros tipos de escalas em que a música se fundamenta. Destes, os mais importantes são: a escala *cromática*, a de *tons inteiros* e a *pentatônica*.

A **escala cromática** é composta exclusivamente de semitons. Numa oitava, por exemplo, há 12 intervalos, todos formados de um semitom.

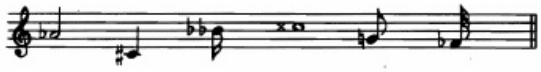


A **escala de tons inteiros** é a que não contém semitons e, como indica seu nome, é formada apenas de notas que guardam, entre si o intervalo de um tom.

A **escala pentatônica** é aquela formada de apenas cinco notas compreendidas no intervalo de uma oitava. Aqui, damos dois exemplos (o segundo é uma escala pentatônica formada exclusivamente com as notas pretas do teclado do piano):

A conhecida melodia "Auld Lang Syne", por exemplo, é composta a partir dessa escala.*

Exercício 13 Primeiramente copie, designando as notas pelos seus nomes. Depois, de acordo com a posição das notas no piano, dê outro nome para os mesmos sons. (Por exemplo, no piano, fá # = sol ♭)



Exercício 14 Procure ouvir trechos dessas obras e tente descobrir se a música começa num tom maior ou menor. Em seguida, escreva a armadura correta. (A nota tônica está dada entre parênteses, após os títulos.)

1. Tchaikovsky: *Barcarolle* (sol)
2. Schubert: *Marcha Militar* (ré)
3. Brahms: Valsa Op. 39 N. 1 (si)
4. Mozart: Rondó *"alla Turca"* da Sonata K331 (lá)
5. Schumann: "Träumerei" de *Cenas Infantis* Op. 15 (fá)
6. Beethoven: *Sonata ao Luar* (dó)
7. Villa-Lobos: *Garibaldi foi à Missa* (lá)
8. Chopin: *Estudo Revolucionário* Op. 10 N. 12 (dó)

Exercício 15 **A** Escreva com semibreves e na clave de sol o que está indicado abaixo. Todos os exemplos devem apresentar as suas devidas armaduras.

1. sol maior: nota tônica, seguida da subdominante
2. ré menor: dominante, supertônica
3. si♭ maior: sensível, tônica
4. lá maior: subdominante, tônica
5. mi menor: mediante, sensível
6. dó menor: mediante, supertônica, dominante, sensível, tônica

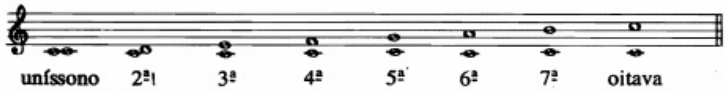
B Reescreva os exemplos acima, mas usando a clave de fá.

* As escalas pentatônicas são muito usadas por Debussy, por exemplo em "Brouillards", um de seus prelúdios para piano. (N.R.T.)

6 Intervalos

Intervalo é a diferença de altura entre dois sons, que podem ser emitidos simultaneamente, ou um após o outro, como no canto. Identifica-se o intervalo pelo número de notas que ele abrange, isto é, pela sua nota mais baixa e a mais alta. Por exemplo, do-mi é um intervalo de terça, já que nele estão compreendidas três notas (dó, ré, mi); dó-fá equivale a uma quarta (dó, ré, mi, fá); dó-sol a uma quinta (dó, ré, mi, fá, sol) e assim por diante.

Ex. 1



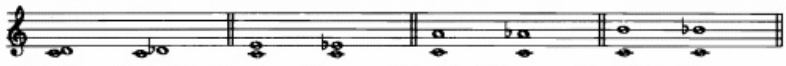
Qualidade

Além do número de notas, os intervalos se identificam também pela *qualidade*. Eles são descritos como justo, maior, menor, aumentado, diminuto. Os intervalos *justos* são os de quarta, quinta e oitava. Os intervalos de segunda, terça, sexta e sétima podem ser maiores ou menores. No exemplo 1, eles são *maiores* – estão como se apresentam nas escalas maiores, aquelas usadas como o padrão da medida de intervalo. (Qualquer escala maior poderia ter sido igualmente usada.) Quando esses intervalos são reduzidos de um semitom, eles se tornam menores:

Como se tornam os intervalos quando são abaixados ou elevados em um semitom:

aument.	aument.
↑	↑
justo	**maior**
↓	↓
dimin.	menor
	↓
	dimin.

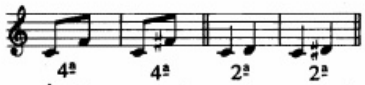
Ex. 2



2ª maior 2ª menor 3ª maior 3ª menor 6ª maior 6ª menor 7ª maior 7ª menor

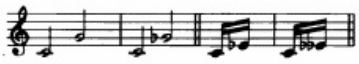
Se os intervalos justos ou maiores forem acrescidos de mais um semitom, serão ditos *aumentados* (veja o exemplo 3).
Se os intervalos justos ou menores forem reduzidos de um semitom, serão ditos *diminutos* (veja o exemplo 4).

Ex. 3



4ª justa 4ª aument. 2ª maior 2ª aument.

Ex. 4



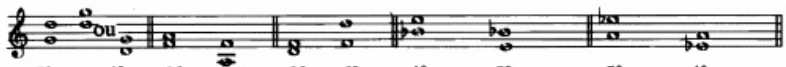
5ª justa 5ª diminuta 3ª menor 3ª diminuta

Inversão de intervalos

Quando as notas de um intervalo trocam de posição, diz-se que o intervalo se acha *invertido* ("virado ao contrário"). Para se encontrar o número de notas que estão compreendidas no novo intervalo, subtrai-se de 9 o valor do intervalo original. Por exemplo, as de segunda tornam-se sétimas, as de terça ficam sextas, as quartas transformam-se em quintas etc.
Isto é o que acontece com a qualidade de um intervalo quando ele é invertido:

justo permanece justo	aumentado torna-se diminuto
maior torna-se menor	diminuto torna-se aumentado
menor torna-se maior	

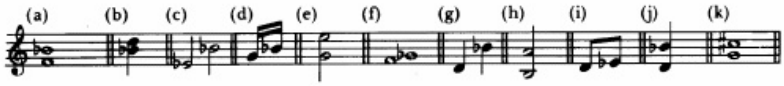
Ex. 5



5ª justa 4ª justa 3ª mai. 6ª men. 3ª men. 6ª mai. 4ª aum. 5ª dim. 5ª dim. 4ª aum.

Exercício 16

A Classifique os seguintes intervalos. Primeiramente, quanto ao número de notas (em seu cálculo, não se esqueça de incluir a nota mais baixa); depois, quanto à qualidade. Tome a nota mais baixa como a tônica de uma escala maior. Em seguida, verifique se a nota mais alta aparece nesta escala e veja se os intervalos são justos ou maiores ou se estão elevados ou abaixados em um semitom.



B Faça a inversão dos intervalos acima e os classifique novamente.

7 Termos Italianos

Os compositores italianos foram os primeiros a dar "instruções" por escrito em certos lugares das partituras. Logo, compositores de outros países passaram a copiá-los, quase todos valendo-se das palavras usadas pelos seus colegas italianos, universalizando-as.

Aqui, damos alguns dos termos italianos mais comumente usados pelos compositores:

A Termos relacionados a **andamento** (velocidade)

grave sério, grave – em geral muito vagaroso
lento lento
largo largo, muito vagaroso
larghetto não tão largo
adagio calmo – em geral bastante vagaroso
andante em passo tranqüilo, andando
andantino menos vagaroso que o andante
moderato moderadamente
allegretto não tão depressa quanto *allegro*
allegro depressa, animado
vivace com vivacidade
presto muito depressa
prestissimo o mais depressa possível

Termos que indicam **mudança** de andamento

accelerando (accel.) acelerando, aumentando a velocidade
stringendo apressando
allargando alargando
rallentando (rall.) afrouxando
ritardando (rit.) atrasando, retardando
ritenuto (riten.) retardando, em geral subitamente
meno mosso menos movimentado, mais devagar
più mosso mais movimentado, mais depressa
a tempo ou *tempo primo* retomar o andamento original

Algumas vezes, além de (ou no lugar de) escrever em italiano o andamento desejado, os compositores usam uma indicação para metrônomo. Este instrumento, inventado por um amigo de Beethoven, chamado Maelzel, marca com tique-taques o número de tempos por minuto numa dada velocidade. Por exemplo:

M.M. (metrônomo de Maelzel) ♩ = 120

significa um andamento de 120 batidas por minuto (ou duas por segundo).

B Indicações de dinâmica são as que determinam o **volume** ou a **intensidade** sonora.

pianissimo (pp e *ppp)* muito suave
piano (p) suave
mezzo piano (mp) moderadamente suave
mezzo forte (mf) moderadamente forte
forte (f) forte
fortissimo (ff e *fff)* fortíssimo
fp forte, seguido de piano súbito

crescendo (cresc.) cada vez mais forte
decrescendo (decresc.) cada vez mais suave
diminuendo (dim. ou *dimin.)* cada vez mais suave
sforzando (sf ou *sfz)* e *forzato (fz)* enfatizando o som, acentuando a nota

Aos termos acima podem ser acrescentadas palavras como:

molto muito (*molto vivace* muito animado)
assai muito (*allegro assai* muito depressa)
ma non troppo mas não demasiado (*allegro ma non troppo* depressa mas não demasiado)

più mais (*più lento* mais lento)
meno menos (*meno forte* menos forte)
poco a poco pouco a pouco, gradativamente (*poco a poco crescendo* crescendo gradativamente)
subito subitamente (*subito piano* subitamente suave)

C Termos que descrevem **estilo, caráter e expressão**

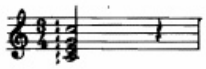
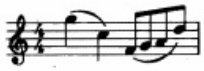
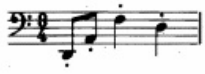
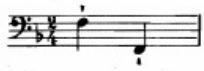
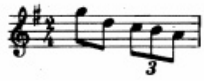
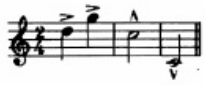
agitato agitado
animato animado
appassionato apaixonadamente
ben bem (*ben marcato* bem marcado)
brillante brilhantemente
cantabile cantando, de modo expressivo
con com (*con brio* com vigor; *con fuoco* com fogo; *con moto* com movimento; *con spirito* com espírito)
deciso com decisão, firmemente
divisi dividido
dolce docemente
doloroso dolorosamente
energico com energia
espressivo expressivamente
giocoso jocoso
giusto justo, exato (*tempo giusto* no andamento exato)
glissando deslizando
grazioso gracioso
legato ligado
leggiero com ligeireza, agilmente
maestoso majestoso
martellato martelado
marcato marcado
mesto triste
misterioso misterioso
ped (*pedale*) usar o pedal direito do piano
pesante pesadamente
piacevole agradavelmente
pizzicato pinçado com o dedo (cancelado por *arco*, arcada)
risoluto resolutamente
rubato ("roubado") com grande liberdade de andamento
scherzando brincando, gracejando
semplice com simplicidade
sempre sempre
senza sem
simile similarmente
sordino surdina (*con sordini* com surdinas; *senza sordini* sem surdinas)
sostenuto sustentado
sotto voce em voz baixa, fracamente
staccato destacado, curto e seco
tacet ficar em silêncio (plural: *tacent*)
tenuto sustentado, apoiado
tranquillo tranqüilo, calmo
tre corde soltar o pedal doce do piano
tutti todos os instrumentos tocando
una corda ("uma corda") usar o pedal doce do piano
vivo com vivacidade

Exercício 17 Ao ouvir o início de cada uma das peças mencionadas, anote o seguinte:
(I) um termo italiano que indique o andamento da música;
(II) uma indicação de dinâmica;
(III) um termo (ou termos) que descreva(m) o estilo ou o caráter.
Se houver alguma mudança significativa de andamento, dinâmica, estilo ou caráter, sugira palavras ou abreviações italianas que a expressem.
(a) Bizet: Prelúdio do 1º ato da *Carmem*
(b) Verdi: Prelúdio do 1º ato de *La Traviata*
(c) Mendelssohn: *Scherzo* da música de cena para "Sonho de uma Noite de Verão", de Shakespeare
(d) Wagner: Abertura de *Os Mestres Cantores*
(e) Mozart: Segundo movimento do Concerto para Piano N. 21 em Dó (K467)
(f) Prokofiev: "Romeu na Tumba de Julieta" de *Romeu e Julieta*
(g) Grieg: "No Salão do Rei da Montanha" de *Peer Gynt*

8 Sinais, Símbolos e Abreviações

Além de usar palavras e expressões italianas, os compositores também se valem de certos sinais e símbolos – uma espécie de taquigrafia musical – para indicar o mais sucintamente possível a maneira de se executar a música. Alguns desses sinais e símbolos, mais usuais, acham-se aqui explicados:

———	sinal de *crescendo*, significa uma sonoridade cada vez mais forte.
———	sinal de *diminuendo*, significa uma sonoridade cada vez mais fraca
‖: :‖	sinais de repetição, significam uma repetição do trecho a partir do par de pontos imediatamente anterior ou, na ausência destes, do começo da música
1. 2.	significa "1ª e 2ª vez" no fim de uma seção repetida. Na 1ª vez, tocar o(s) compasso(s) indicado(s) com 1., mas na repetição, passar direto para aqueles marcados com 2.
D.C.	abreviação de *da capo*, significa repetir "desde o começo"
Dal segno 𝄋	significa uma repetição "a partir do sinal"
Fine	"fim"; *da capo al fine*, isto é, repetir "desde o começo e terminar onde está a palavra *fine*"
𝄐	este sinal – fermata – escrito em cima ou embaixo da nota (ou pausa) indica que o som deve ser sustentado mais tempo que o seu valor
%.	repetir o compasso anterior
G.P.	pausa geral a ser observada por todos os músicos
8va - - -] 8va _ _ _]	passagem a ser executada uma oitava acima ou abaixo da que está escrita. Isto evita o uso excessivo de linhas suplementares
con 8	a nota uma oitava abaixo é para ser tocada ao mesmo tempo que a escrita

	sinal de *arpeggio* ("à maneira de harpa"): toca-se as notas do acorde uma após outra, a começar pela mais baixa
	uma linha curva posta sobre ou sob notas de diferentes alturas indica que estas devem ligar-se uma à outra sem que haja interrupção do som (*legato*)
	pontos em cima ou embaixo das notas indicam que elas devem ter sons curtos e destacados (*staccato*)
	"cunhas" em cima ou embaixo das notas indicam que elas devem ter sons extremamente curtos e destacados
	sinal de *tenuto* ("sustentado") significa que a nota deve ser acentuada e sustentada mais tempo que aquele indicado pelo seu valor
	sinal de "tresquiáltera", isto é, três notas tocadas ou cantadas no tempo que corresponde ao de duas notas de igual valor
	pontas de flecha sobre ou sob as notas indicam acento, ênfase ou ataque forte e sustentado
Op.	abreviação de *opus* ("obra"); Op. 10 N. 2, por exemplo, significa que determinada peça é o segundo item da décima obra escrita pelo compositor
a 2	esta indicação tem pelo menos dois significados: (a) nas partituras de orquestra, (*divisi*) *a 2* significa que determinados instrumentos do naipe das cordas estão divididos em dois grupos, cada qual tocando partes distintas; (b) para outros instrumentos da orquestra (como trompetes ou flautas), *a 2* significa que determinada parte é para ser compartilhada por dois instrumentos

9 Ornamentos

Ornamentos são notas "extras" usadas para enriquecer uma linha melódica. Costumam aparecer ou na forma de pequeninas notas escritas entre as notas principais da melodia ou indicados por sinais e, novamente aqui, temos uma "taquigrafia musical".

O quadro seguinte apresenta os ornamentos mais prováveis que você poderá encontrar. Ao lado de cada um, está a explicação de como deve ser executado. No entanto, há que se notar pelo menos dois importantes fatores em função dos quais a execução dos ornamentos pode variar. O primeiro refere-se ao período da história da música a que pertence a peça e o outro diz respeito ao seu andamento.

Por exemplo, o trinado numa peça de Bach (século XVIII) não será exatamente o de uma música de Chopin (século XIX), embora ambos, em essência, consistam numa nota principal executada alternadamente com a que está logo acima. Assim, quanto ao andamento, o trinado de uma música lenta terá mais notas do que o de uma outra de andamento rápido.

tr ou tr.....	*trinado* (também chamado *trilo*)	consiste em alternar rápida e repetidamente a nota escrita com a que lhe fica logo acima	Allegro: escreve-se / toca-se Largo: escreve-se / toca-se
∽	*mordente superior*	toca-se: nota principal, nota acima, nota principal outra vez	escreve-se / toca-se / escreve-se / toca-se
∽	*mordente inferior*	toca-se: nota principal, nota abaixo, nota principal outra vez	escreve-se / toca-se / escreve-se / toca-se
♪	*appoggiatura* longa	em geral, subtrai-se metade do valor da nota principal e, se esta for pontuada, 2/3 de seu valor	escreve-se / toca-se / escreve-se / toca-se
♪	*acciaccatura* ou *appoggiatura* breve	tocada rapidamente, quase sempre em cima do tempo ou ligeiramente antes	escreve-se / toca-se ou
∞	*grupeto superior*	basicamente, compõe-se de quatro notas: nota acima da principal, nota principal, nota abaixo e nota principal	escreve-se / toca-se mas escreve-se / toca-se
∞ ou ∞	*grupeto inferior*	nota abaixo da principal, nota principal, nota acima e nota principal	escreve-se / toca-se

Exercício Especial A

Para este exercício especial, são dados sete trechos de músicas das mais variadas, correspondendo a cada uma determinado número de questões. O seu trabalho consistirá em ouvir umas três ou quatro vezes cada um desses trechos e descobrir as respostas que lhes são pertinentes.

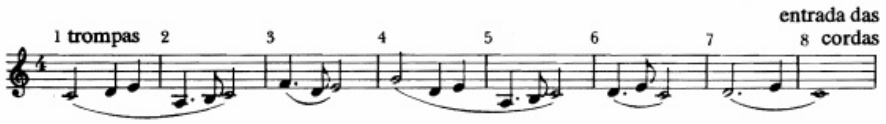
Aqui, vão algumas sugestões que poderão ajudá-lo:

Antes de ouvir um trecho, observe na partitura a linha melódica e leia com atenção todas as perguntas. Assim, você terá, por antecipação, uma idéia do que o aguarda.

Em algumas questões, você terá que *ouvir* primeiramente para depois responder. Descubra que questões são essas e pense na música para saber, antes de ouvi-la, *por que* a está ouvindo. Procure, na última vez que ouvir, fazer uma avaliação de suas respostas.

Com relação às outras questões, é possível que você possa resolvê-las unicamente pelo exame da linha melódica na partitura. Estude-as *entre* uma audição e outra.

1 Sinfonia N. 9 em Dó Maior **Schubert (1797-1828)**



1. Qual destas indicações de dinâmica poderia ser posta embaixo do primeiro compasso da música?

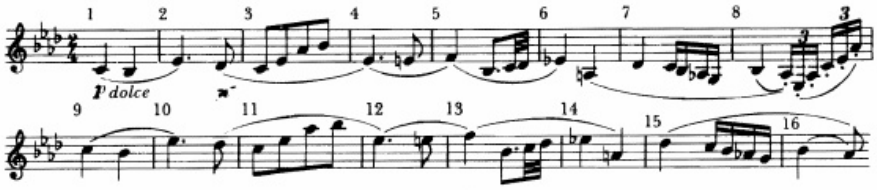
   p *mf* *f* *ff*

2. Está faltando um dos números do compasso no início da pauta. Qual é ele?
3. Escolha uma indicação de andamento que convenha à música e dê o seu significado em português:

   lento; andante; presto.

4. Represente todos os valores de notas que se encontram nesta melodia.
5. Faça uma lista ordenando as notas pelos seus valores, começando pela de duração mais curta. Depois, dê nome a cada uma delas e o seu valor com relação ao tempo.
6. Indique outro compositor que tenha vivido na mesma época de Schubert.

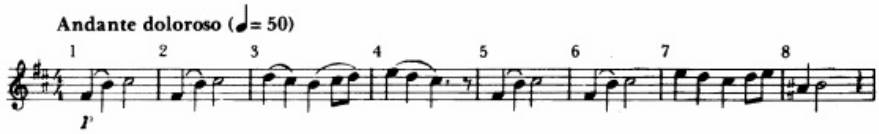
2 Segundo Movimento da Sonata "Patética" **Beethoven (1770-1827)**



1. Qual destes termos italianos melhor convém à peça?
   adagio cantabile; allegro appassionato; presto con fuoco.
2. Nesta peça, quantos tempos há em cada compasso?
3. Quanto vale cada tempo?

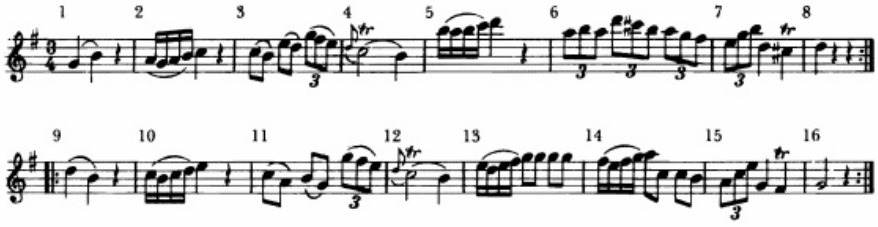
4. O que significa a letra *p* embaixo do primeiro compasso? Ela é abreviação de que palavra italiana?
5. Das duas palavras abaixo, qual a que descreve a maneira como é tocada a música?
   staccato; *legato*
6. Beethoven também pede ao pianista que ele toque *dolce*. O que significa isso?
7. Dê o nome e o valor de cada uma das seguintes notas:
   (a) 1ª nota do compasso 2;
   (b) 2ª nota do compasso 4;
   (c) última nota do compasso 7;
   (d) última nota do compasso 11
8. Em qual compasso o pianista toca tresquiálteras? O que é uma tresquiáltera?

3 "A Morte de Åse" de *Peer Gynt* — Grieg (1843-1907)



1. Explique o andamento marcado por Grieg: *andante doloroso*.
2. Qual o naipe da orquestra que toca esta parte da música?
3. Qual destas palavras poderia ser escrita embaixo do compasso 1?
   pizzicato; *con sordino;* *una corda*.
4. Nesta peça, quantos tempos há em cada compasso? Qual é a unidade de tempo?
5. Escolha uma dessas indicações de dinâmica para o começo do compasso 4:
   pp *mf* *ff*
6. Explique: ♩ = 50, colocado entre parênteses, depois da indicação de andamento.
7. A música está composta em tom maior ou menor? Qual é o seu tom? (O acidente no começo do compasso 8 é o da nota sensível da tonalidade.)
8. Cite outra composição de Grieg que você conheça.

4 Minueto da Sonata Hob. XVI/8 para Piano — Haydn (1732-1809)

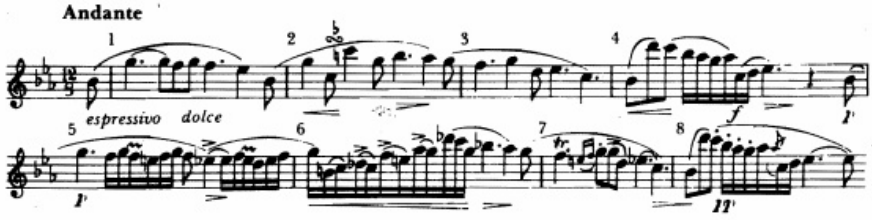


1. Qual das expressões italianas convém a esta música?
   lento doloroso; allegro con fuoco; allegretto grazioso.
2. Em que tom a música está composta?
3. Explique o compasso numérico dado por Haydn a este minueto.
4. Dê os nomes das duas primeiras notas da melodia.
5. Explique a linha curva colocada sobre essas duas notas.

6. O intervalo formado por essas duas notas é de quarta justa, terça maior ou terça menor?
7. Dê o significado dos seguintes sinais e ornamentos:

8. Mencione outro compositor que tenha vivido na mesma época de Haydn.

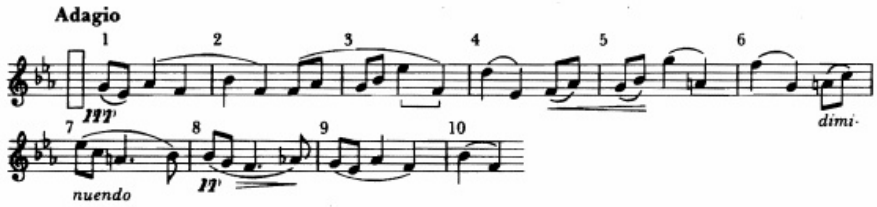
5 *Noturno*, Op.9 N. 2 — Chopin (1810-1849)



1. O que quer dizer *espressivo dolce?*
2. Qual das duas palavras convém a esse estilo de execução: *legato* ou *staccato*?
3. Sugira uma indicação de dinâmica para o começo da melodia.
4. Explique: ——— ——— Como se chamam estes sinais?
5. Dê os nomes da segunda e quarta notas do compasso 8.
6. A música está composta em tom maior ou menor? Qual é o seu tom?
7. Diga o nome dos ornamentos que foram usados por Chopin nesta peça para enriquecer a parte melódica:

8. O compasso deste *Noturno* é composto.
   Perguntamos então:
   (a) Quantos tempos existem por compasso?
   (b) Qual é a unidade de tempo?
9. O que significa Op. 9 N. 2?
10. Cite outras peças de Chopin que você conheça.

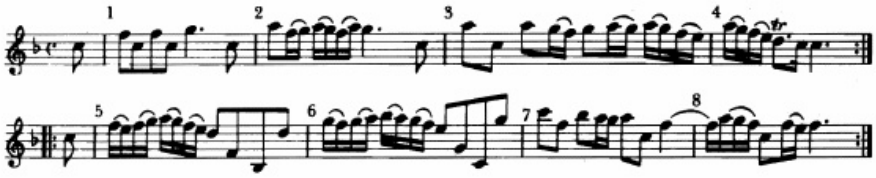
6 Variação 9 ("Nimrod") de *Variações Enigma* — Elgar (1857-1934)



1. Explique o andamento indicado por Elgar.
2. Está faltando o compasso numérico. Qual seria?
3. O que quer dizer *diminuendo?* Que palavra italiana significa exatamente o oposto?
4. Esta música é quase toda tocada por apenas um dos naipes da orquestra. Qual é ele?
5. Em qual compasso entram os instrumentos de outro naipe?
6. Qual o intervalo formado pelas duas notas marcadas por uma chave no compasso 3?

7. Em que outros compassos esse mesmo intervalo aparece?
8. Diga os nomes e os valores da terceira e quarta notas do compasso 7.
9. De que nacionalidade era Elgar?
10. Cite outras composições deste compositor que você tenha ouvido.

7 Gavota da Sonata N. 10 para Violino Corelli (1653-1713)



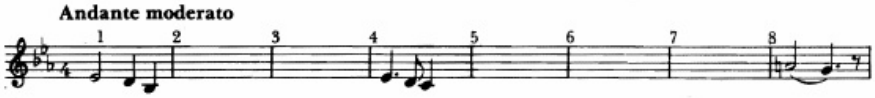
1. Sugira um termo italiano que expresse o andamento desta música.
2. Qual é o tom desta Gavota?
3. Diga o tom que é o relativo menor – aquele que tem igual armadura.
4. Quantos tempos existem por compasso? Qual é a unidade de tempo?
5. Escreva de outra maneira o compasso no início da pauta, usado por Corelli.
6. Descreva o intervalo formado pelas duas primeiras notas do compasso 3. Em quais outros compassos este mesmo intervalo aparece?
7. Qual é a nota de menor valor que foi usada por Corelli nesta peça?
8. Qual é a de maior valor? Quanto vale esta nota dentro de um compasso?
9. Qual destes nomes corresponde à última nota da melodia?
   tônica; subdominante; dominante; sensível.
10. Dê o nome técnico da primeira nota da melodia.
11. Explique a linha curva que une a última nota do compasso 7 à primeira do compasso 8.
12. Cite dois compositores que tenham vivido na mesma época de Corelli.

Exercício Especial B

Como você pode ver, está faltando enorme quantidade de informações nestas quatro partituras de linhas melódicas. O seu trabalho será o de copiar cada uma das partituras e, em seguida, quando ouvir os trechos das músicas (umas quatro ou cinco vezes cada um), descobrir que informações são essas e acrescentá-las nos devidos lugares das partituras que você copiou.

Leia com muito cuidado todas as questões, antes de começar a ouvir.

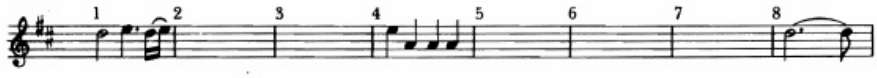
1 Intermezzo da Suíte N. 2 de *L'Arlésienne* **Bizet (1838-1875)**



1. Escreva na sua partitura o número do compasso que está faltando.
2. Depois da indicação de andamento, escreva entre parênteses o seu significado.
3. Ponha sobre cada nota dos compassos 1 e 4 o sinal indicativo de "ataque com ênfase".
4. Embaixo do primeiro compasso, acrescente uma indicação de dinâmica que seja apropriada, escolhida da seguinte lista:

   pp *mp* *mf* *ff*
5. Sob o compasso 5, escreva outra indicação de dinâmica.
6. Acrescente uma pausa no fim do compasso 4 para completá-lo.
7. No começo desta melodia, todos os instrumentos tocam em uníssono. Escreva entre parênteses a palavra *harmonia* embaixo do primeiro compasso onde acordes são tocados.

2 Trumpet Voluntary* **Jeremiah Clarke (c. 1674-1707)**



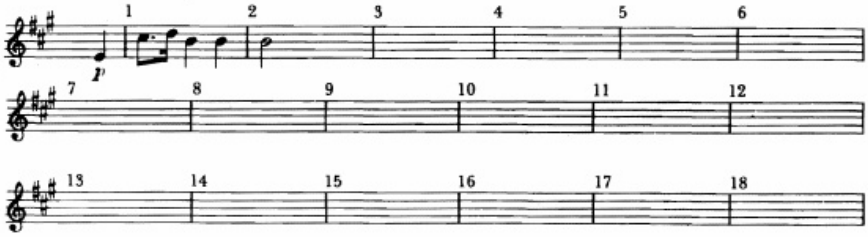
1. Escolha um dos compassos abaixo e escreva-o em sua partitura, junto à clave.

   $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ C $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{8}$
2. Sob a primeira nota, coloque uma indicação de dinâmica que seja condizente com a música.
3. Está faltando um ornamento no compasso 1. Escreva em sua partitura o sinal que lhe corresponde.
4. Acrescente este mesmo sinal em todos os lugares que este ornamento é tocado.
5. Em sua partitura, escreva uma indicação de andamento da seguinte lista:

   Adagio pesante *Andante cantabile* *Allegro maestoso*
6. Nos compassos 2 e 3, escreva embaixo da pauta o ritmo da melodia.
7. Coloque no compasso 8 uma pausa para completá-lo.

* *Voluntary*, termo que designa uma composição para órgão, em geral improvisada, tocada antes, depois ou nas pausas dò serviço religioso anglicano. Os tipos mais característicos desta composição foram o *cornet voluntary*, o *diapason voluntary* e o *trumpet voluntary*. (N.T.)

3 Prelúdio em Lá Maior, Op. 28 N. 7 — Chopin (1810-1849)



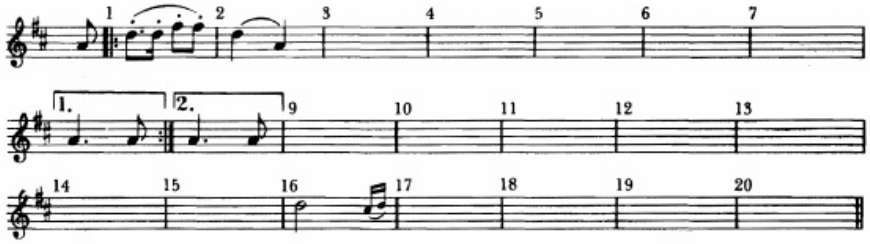
1. Esta peça é, na verdade, menor do que está aqui mostrada com os compassos em branco. Faça um travessão duplo onde de fato a música termina.
2. Está faltando a indicação do compasso junto à clave. Escreva-a em sua partitura.
3. Qual destas indicações de andamento combina com a velocidade da música?

   Largo *Andantino* *Allegro molto*

   Escreva a que foi escolhida em cima do início de sua partitura.
4. Quantas vezes na peça este ritmo é ouvido?

   Escreva sua resposta embaixo do compasso 2.
5. Em determinado compasso, o pianista "arpeja" as notas do acorde. Desenhe o sinal que lhe indica para fazer isso, no começo deste compasso, e ponha, embaixo, uma marca de dinâmica.
6. Embaixo do último compasso da peça, ponha uma indicação de dinâmica que signifique "muito suave". E, embaixo do compasso anterior, dê uma indicação de que a música é para ser tocada "cada vez mais suavemente".

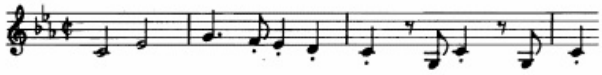
4 Tema do Quarto Movimento do Quinteto "A Truta" — Schubert (1797-1828)



1. Ponha, no começo de sua partitura, uma indicação que seja apropriada ao andamento da música.
2. Ponha uma indicação de dinâmica sob a primeira nota da melodia.
3. Que instrumento toca a melodia? Escreva-lhe o nome embaixo do compasso 1.
4. Em que tom está a peça? Escreva a resposta no início da música, embaixo da pauta.
5. Escreva o número do compasso da música.
6. Nos compassos 5 e 6, escreva, sob a pauta, o ritmo da melodia.
7. No compasso 16, acrescente o ornamento que está faltando.
8. A melodia termina com a nota tônica que dura um tempo e meio. Escreva esta nota no último compasso.

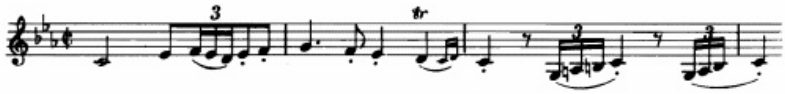
10 Recursos Rítmicos e Melódicos

Os compositores dispõem de vários recursos rítmicos e melódicos – uma espécie de truques da profissão – que usam não só para dar maior interesse à idéia musical, como também para apresentá-la sob formas diversas ou mesmo para, de certa forma, estendê-la ou desenvolvê-la. Desses recursos, os mais importantes estão mostrados a seguir, todos baseados na idéia musical que abre o Concerto N. 3 para Piano de Beethoven.



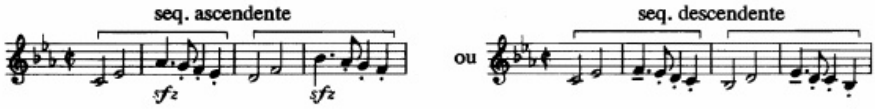
Decoração

A melodia, aqui, por meio de acréscimo de notas "extras" ou ornamentos, é apresentada de forma diversa ou "decorada":



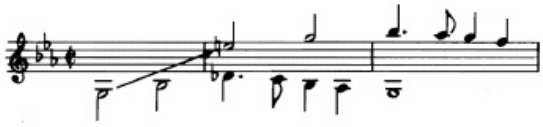
Seqüência

Uma frase da melodia pode ser imediatamente repetida num tom pouco mais alto ou mais baixo. A isto dá-se o nome de *seqüência*:



Imitação

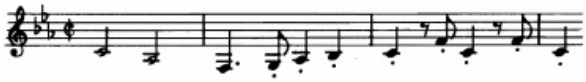
Uma parte instrumental ou vocal expõe um fragmento melódico, para, logo em seguida, outra parte ou voz entrar com a *imitação* ou cópia deste mesmo fragmento:



Se a melodia estiver rigorosamente assim imitada teremos o que se denomina *cânone*, como por exemplo, *Frère Jacques*.

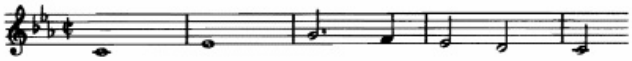
Inversão

Uma melodia pode ser *invertida* – "escrita ao contrário" – transformando-se os intervalos ascendentes da versão original em intervalos descendentes, e vice-versa:



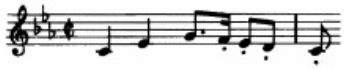
Aumentação

A melodia pode ser alargada por meio do emprego de notas de valores mais longos. A isto dá-se o nome de *aumentação*:



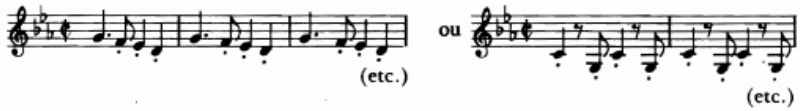
Diminuição

Ou pode o compositor usar a *diminuição*, que é a construção da melodia com notas de valores mais curtos:



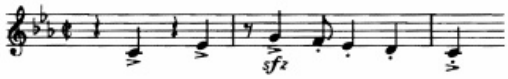
Ostinato

Um fragmento melódico ou rítmico pode ser insistentemente repetido na figura do *ostinato* (palavra italiana que significa "obstinado")

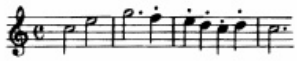


Síncope

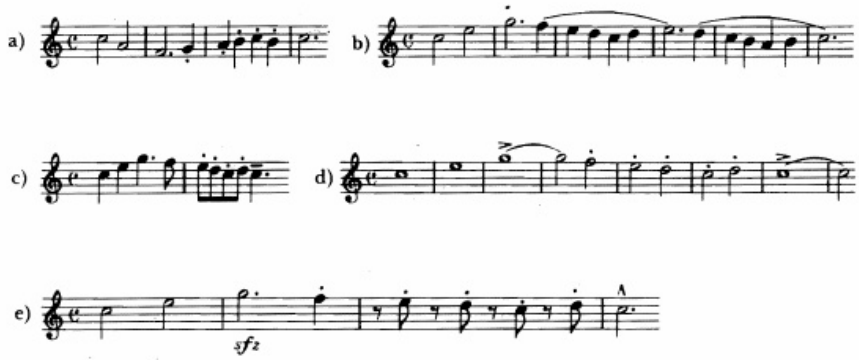
Quando usa a *síncope*, o compositor está alterando, de certo modo, a esperada acentuação nos tempos fortes do compasso, o que ele pode fazer ou usando pausas em tempos fortes, ou acentuando os tempos fracos:



Exercício 18 Ouça ou toque esta melodia tirada do Finale da Quinta Sinfonia de Beethoven:



Em cada um dos exemplos dados, identifique o recurso rítmico ou melódico que é usado para tratar a melodia:



Exercício 19 Ponha à prova a sua capacidade, usando você mesmo alguns desses recursos musicais. A melodia abaixo é o seu material básico e você irá tratá-la, cada vez, empregando um dos seguintes recursos:
(a) argumentação; (b) diminuição; (c) inversão; (d) decoração.

Em seguida, toque os seus exemplos, fazendo algumas correções que talvez sejam necessárias.

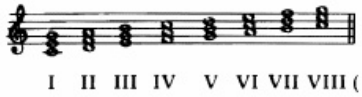
11 Acordes Perfeitos ou Tríades

Duas ou mais notas emitidas ao mesmo tempo formam um **acorde.** O **acorde perfeito** (ou **tríade**) tem três sons e é construído a partir de uma nota principal, dita **fundamental,** e mais as notas que formam, com esta, intervalos acima de terça e quinta.

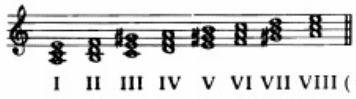
Ex. 1

O acorde perfeito pode ser construído a partir de qualquer nota de qualquer escala:

Ex. 2 — de dó maior



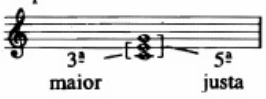
Ex. 3 — da lá menor

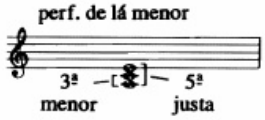


Perfeitos maiores e perfeitos menores

Há dois principais tipos de acordes perfeitos que irão denominar-se *maior* ou *menor*, de acordo com o intervalo de terça que neles estiver contido. O intervalo de quinta justa existe em ambos.

Ex. 4

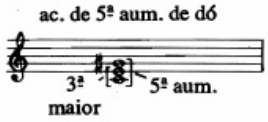




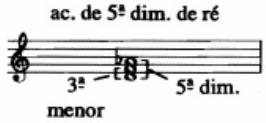
Acordes de 5ª aumentada e de 5ª diminuta

Os dois tipos restantes de acordes perfeitos são, de acordo com o intervalo de quinta que eles contêm, denominados acorde de *5ª aumentada* e acorde de *5ª diminuta*. O de 5ª aumentada é um acorde perfeito cuja quinta foi elevada em um semitom. O de 5ª diminuta é um acorde perfeito cuja quinta foi abaixada em um semitom.

Ex. 6



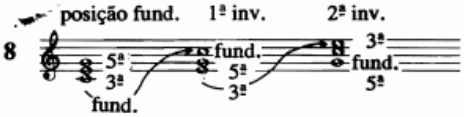
Ex. 7



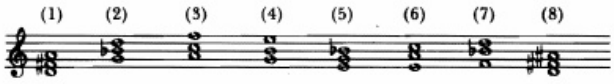
Estado fundamental e inversão

Todos os exemplos mostrados acima são de acordes no **estado fundamental,** pois a nota básica de cada um (a mais grave de todas) aparece no baixo. Qualquer outro arranjo das notas de um acorde onde a fundamental não esteja no baixo será chamado de "inversão". Na **primeira inversão,** a nota do baixo é a que formava com ele no estado fundamental o intervalo de terça e na **segunda inversão,** é a que formava com o baixo no estado fundamental o intervalo de quinta.

Ex. 8



Exercício 20 Dê o nome dos acordes mostrados a seguir e classifique-os de acordo com a posição de suas notas: se no estado fundamental, na primeira inversão ou na segunda inversão.



Exercício 21 (a) Escreva estes acordes perfeitos no estado fundamental:

1. sol maior
2. si bemol maior
3. ré maior
4. lá maior
5. si menor
6. dó menor
7. 5ª aumentada de fá
8. 5ª diminuta de dó

(b) Agora, escreva os mesmos acordes na primeira e segunda inversão. (O procedimento adotado no exemplo 7 poderá servir-lhe de guia.)

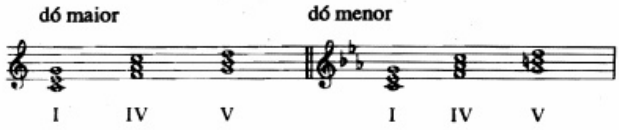
Acordes primários

Dos sete acordes perfeitos construídos com as notas das escalas (veja os exemplos 2 e 3), três são mais importantes que os outros. Do mesmo modo que falamos de "cores primárias", falamos também de **acordes primários** com relação aos acordes encontrados nos seguintes graus:

tônica (I) • subdominante (IV) • dominante (V)

Aqui, por exemplo, estão os acordes primários de dó maior e dó menor. Repare que no tom menor a sensível aparece elevada em um semitom.

Ex. 9

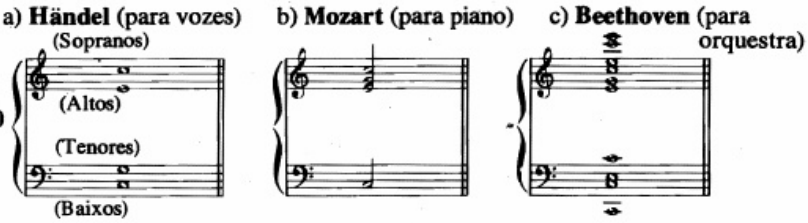


Exercício 22 Escreva acordes primários nos seguintes tons:
(1) ré maior (2) ré menor (3) si bemol maior (4) sol menor

Acordes originados de perfeitos maiores e menores

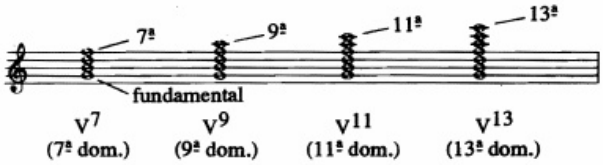
As três notas dos acordes perfeitos podem ser dobradas (uma oitava abaixo ou acima) para formar outros acordes de maior volume sonoro. Os acordes abaixo são inteiramente formados com as notas do acorde de dó maior:

Ex. 10



Também notas não dobradas podem ser acrescentadas a um acorde básico de três sons para formar um outro mais complexo. Por exemplo, no tom de dó maior, as notas do acorde encontrado na dominante são sol-si-ré. Veja o que acontece quando são adicionadas a este acorde notas que formam intervalos de terças:

Ex. 11



Acordes consonantes e dissonantes

Acorde **consonante** é aquele em que as notas parecem estar concordando entre si. Este tipo de acorde leva ao "relaxamento" e ele próprio se completa. No **dissonante**, certas notas destoam ou estão "em dissonância", o que cria um clima de intranqüilidade ou tensão. Elas soam como se fossem incompletas, como se precisassem da complementação de um acorde consonante que aliviasse a tensão, ou, como diria um músico, um acorde de "resolução". Todos os acordes do exemplo 11 são dissonantes, conseqüentemente, todos acordes aumentados ou diminutos. Há outras variedades de acordes encontrados principalmente na música do século XX, nos quais a dissonância é mais utilizada.

12 Frases e Cadências

Você irá notar que, na maioria das vezes, um compositor dá forma a sua melodia construindo-a com frases bem equilibradas. Uma frase é um grupo de notas que suscitam em nós uma forte impressão de pertencer todas a "um mesmo conjunto". O comprimento mais comum da frase musical é o de quatro compassos, embora frases de oito ou dois compassos, ou mesmo de um só, sejam também bastante freqüentes. Já as de três, cinco ou sete compassos são relativamente raras.

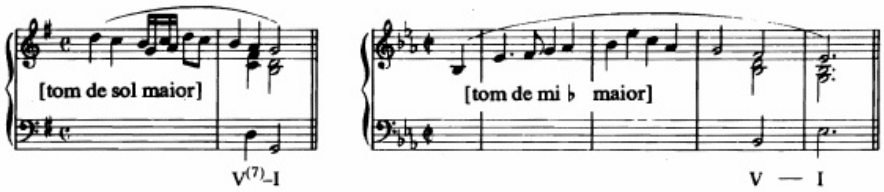
Um compositor pode mostrar muito claramente como está fraseada sua melodia por meio de uma linha curva que engloba todas as notas de cada uma das frases. Ele conta ainda com outros recursos para frasear sua música mais detalhadamente. Por exemplo, pode servir-se dos acentos que expressam ênfase, das ligaduras de *legato* ou dos pontos indicativos de *staccato*. Um fraseado assim detalhado mostra ao violinista como ele deve usar o arco, aos tocadores de instrumentos de sopro como "golpear a língua" e aos cantores como controlar a respiração.

Cadências

O fim da frase é marcado pela cadência (do italiano *cadenza* que significa caindo, cessando). As cadências numa peça são "pontos de repouso" e têm, de certa forma, o sentido de uma "pontuação musical". Consistem na sucessão de dois acordes e seus tipos principais são:

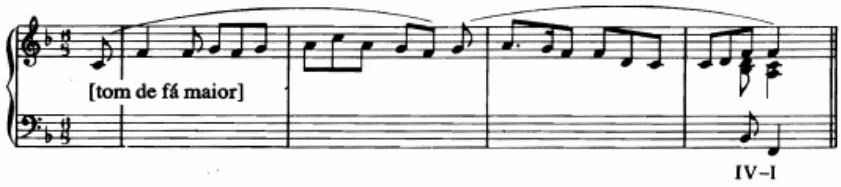
Cadência perfeita

Os dois acordes que constituem a cadência perfeita são os da dominante (encontrado no quinto grau da escala) e o da tônica (encontrado no primeiro grau). Esta cadência dá à música o sentido de fim, de algo já perfeitamente acabado. Produz efeito semelhante ao de um ponto final.



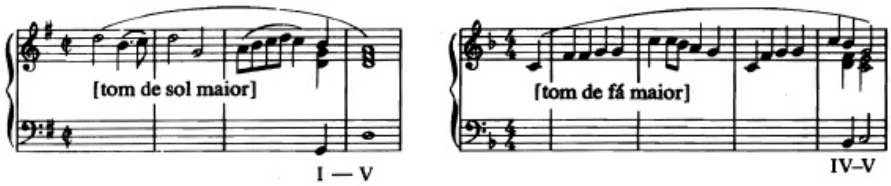
Cadência plagal

A cadência plagal consiste num acorde de subdominante (IV) seguido pelo da tônica (I) e é também uma espécie de ponto final. Por vezes, é chamada de cadência do "Amém", pois freqüentemente aparece harmonizando esta palavra dita no fim dos hinos religiosos.



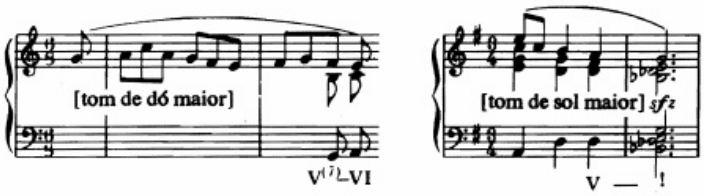
Cadência imperfeita

Como sugere o nome, a cadência imperfeita faz com que a música, no lugar onde é empregada, pareça incompleta, como se estivesse ainda por concluir. O seu efeito é o de uma vírgula musical. Consiste na passagem de um acorde qualquer, mais habitualmente da tônica (I), da supertônica (II) ou da subdominante (IV) para um acorde da dominante (V):



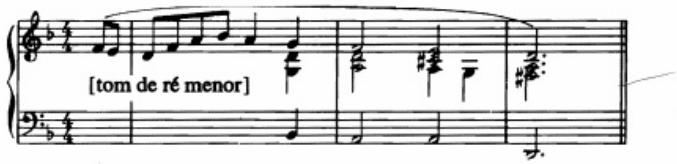
Cadência interrompida

Esta é fácil de ser reconhecida, pois, como indica o seu nome, soa como uma interrupção da música. O compositor nos sugere a expectativa de uma cadência perfeita (do V para o I), mas, em vez da esperada passagem de um acorde da dominante para outro da tônica, o ouvido será surpreendido por acorde inteiramente diferente, quase sempre da superdominante (VI), como no primeiro exemplo a seguir. Mas, o compositor pode ser levado a usar um acorde ainda mais inesperado, de modo a causar surpresa até maior, como no caso do segundo exemplo.

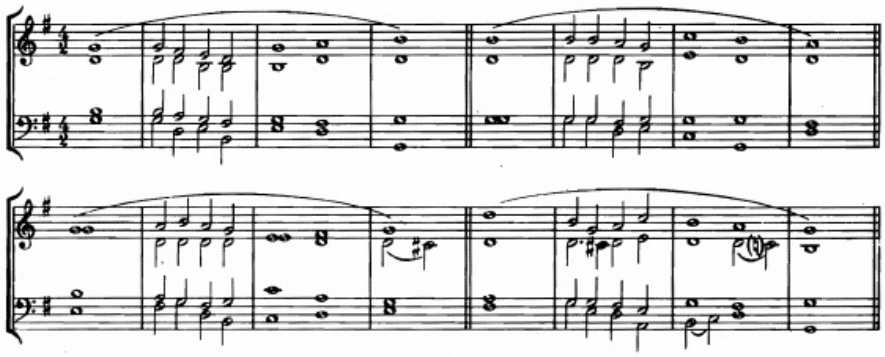


Cadência picarda ou terça da picardia

Certas cadências de peças em tons menores terminam com um acorde maior e não com o esperado menor. Este curioso efeito, como uma passagem do sombrio para o claro, é obtido pela *cadência picarda* ou *terça da picardia,* assim denominada em virtude da terça maior existente no acorde final.



Exercício 23 Toque ou ouça o arranjo do hino conhecido como *Old Hundredth**. Identifique as cadências que você perceber.



Exercício 24 Pesquise outros hinos religiosos ou melodias do folclore. Depois, tente tocá-los e classifique as cadências no final das frases.

* Antigo hino usado num livro de salmos de 1562 para o centésimo salmo, donde o nome *Old Hundredth;* em português, "Velho Centésimo". (N.T.)

13 Modulação

Modulação é a mudança de tonalidade no decorrer da composição. Uma peça curta e simples pode não ter modulação. Ela permanece no mesmo tom, do princípio ao fim. Já uma composição mais longa poderá tornar-se muito enfadonha sem mudanças de tonalidade que a façam mais variada e interessante. Arnold Schoenberg, um dos mais conhecidos compositores do século XX, compara a modulação com uma mudança de cenário nas peças de teatro.

Tomemos, por exemplo, uma peça que comece e termine em dó maior, ou seja, no tom dado pela tônica. Se a música modular para sol maior, diremos que houve modulação para o *tom da dominante*, a quinta nota acima da tônica (veja o diagrama da p. 15).

Naturalmente, o compositor pode modular para qualquer tom de sua preferência, mas seja qual for o que tiver escolhido, como o da tônica (o mais importante com que começa e termina a música), este estará melhor relacionado com alguns do que com outros. A modulação entre esses tons sempre irá parecer muito mais espontânea e natural. Pense no tom da tônica como um centro em torno do qual giram os outros tons.

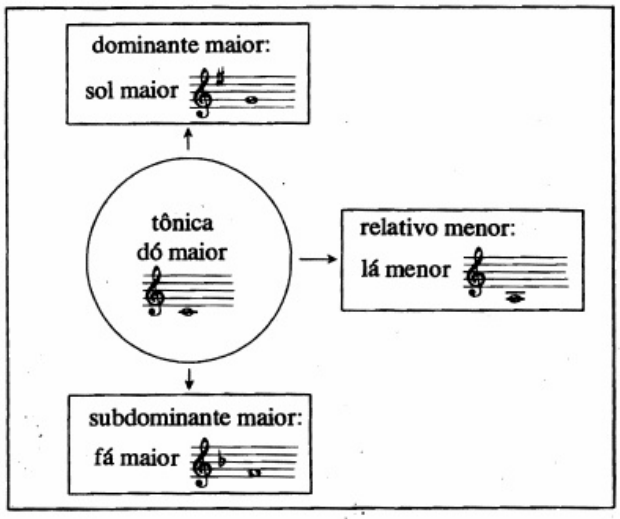
Os três tons que guardam uma relação mais próxima com os da tônica são:

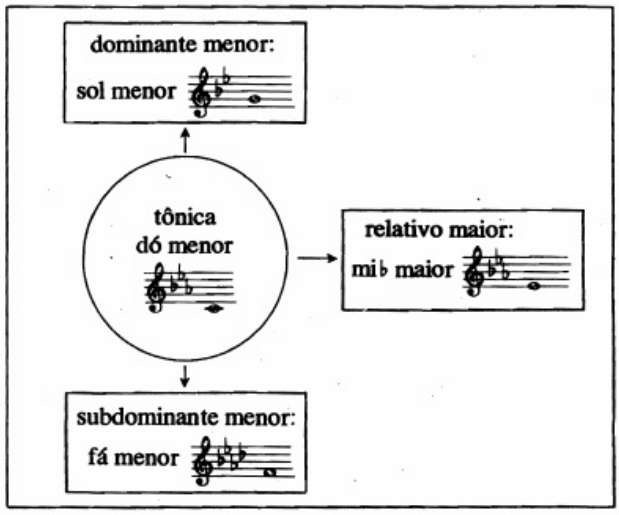
o da **dominante:** encontrado uma quinta acima da tônica. A sua armadura possui um sustenido a mais ou um bemol a menos que a da tônica;

o da **subdominante**: encontrado uma quarta acima da tônica. Sua armadura possui um bemol a mais ou um sustenido a menos que a da tônica;

O **relativo:** se a tônica estiver em tom maior, o tom relativo será menor; se a tônica estiver em tom menor, o tom relativo será maior. Nos dois casos as armaduras serão sempre as da tônica. (Veja o quadro das armaduras à pág. 17).

Os dois quadros seguintes mostram esses tons que estão mais próximos ao da tônica. O primeiro tem a tônica em tom maior e está exemplificado com dó maior. No segundo, a tônica está em tom menor e o exemplo é com dó menor.



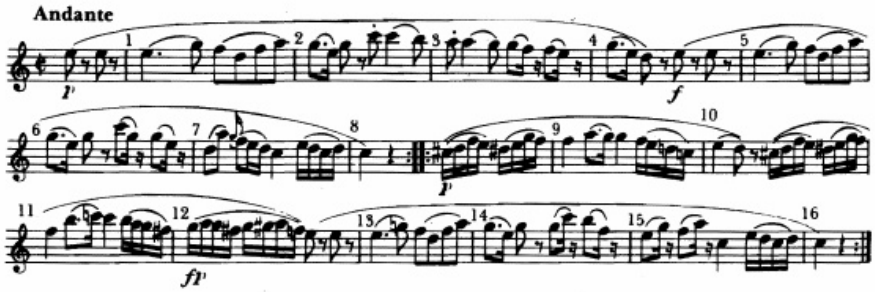


Exercício 25 Faça diagramas como este acima, mostrando os três tons que estão mais relacionados com (1) sol maior e sol menor e (2) com ré maior e ré menor.

Exercício Especial C

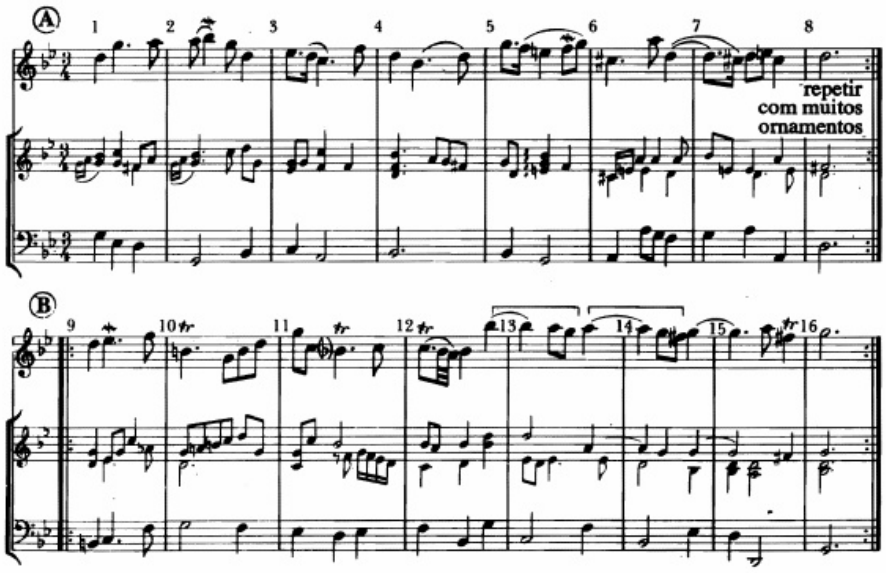
Aqui se encontram quatro músicas que diferem bastante entre si. Leia com atenção as perguntas referentes a cada uma delas e, depois, ache as respostas ouvindo a música e estudando a partitura.

1 Romance de *Eine Kleine Nachtmusik* ("Pequeno Serão Musical") **Mozart (1756-1791)**



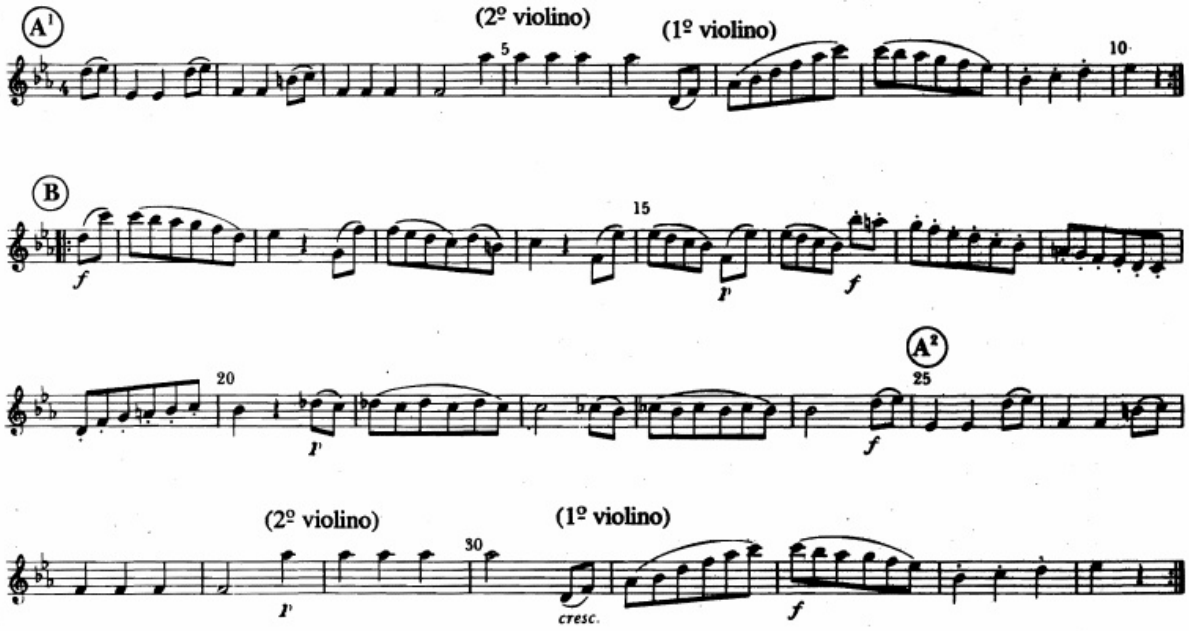
1. Escreva de outra forma o compasso usado por Mozart.
2. Explique estes sinais: :‖: :‖
3. Represente e diga o nome de três tipos de pausa usados por Mozart nesta música.
4. Dê o significado destas indicações de dinâmica que foram empregadas por Mozart:
   p f fp
5. Qual destas palavras italianas deveria aparecer sob o compasso 11?
   crescendo; diminuendo; ritenuto.
6. Na lista abaixo encontra-se a indicação de andamento – *andante* – dada por Mozart. Ordene as cinco palavras no sentido da mais devagar para a mais depressa:
   andante; allegro; allegretto; adagio; andantino.
7. Em que tom começa o Romance?
8. Nos compassos 11 e 12, há uma modulação para o tom da dominante. Que tom é este?
9. Nos oito compassos iniciais desta peça encontram-se duas frases musicais. Que espécie de cadência finaliza a primeira frase?
   Que nome tem a cadência com que termina a segunda frase?
10. Qual dos valores de notas dados abaixo *não* aparece nos compassos 1 e 2?
    (a) semicolcheia; (b) colcheia; (c) colcheia pontuada;
    (d) semínima; (e) semínima pontuada; (f) mínima.
11. Classifique os intervalos formados entre:
    (a) as primeiras duas notas do compasso 7;
    (b) as primeiras duas notas do compasso 9;
    (c) as primeiras duas notas do compasso 13.
12. Em que compasso há uma *appoggiatura?* O que é uma *appoggiatura*?

2 Movimento de uma Sonata para Violino de compositor barroco desconhecido



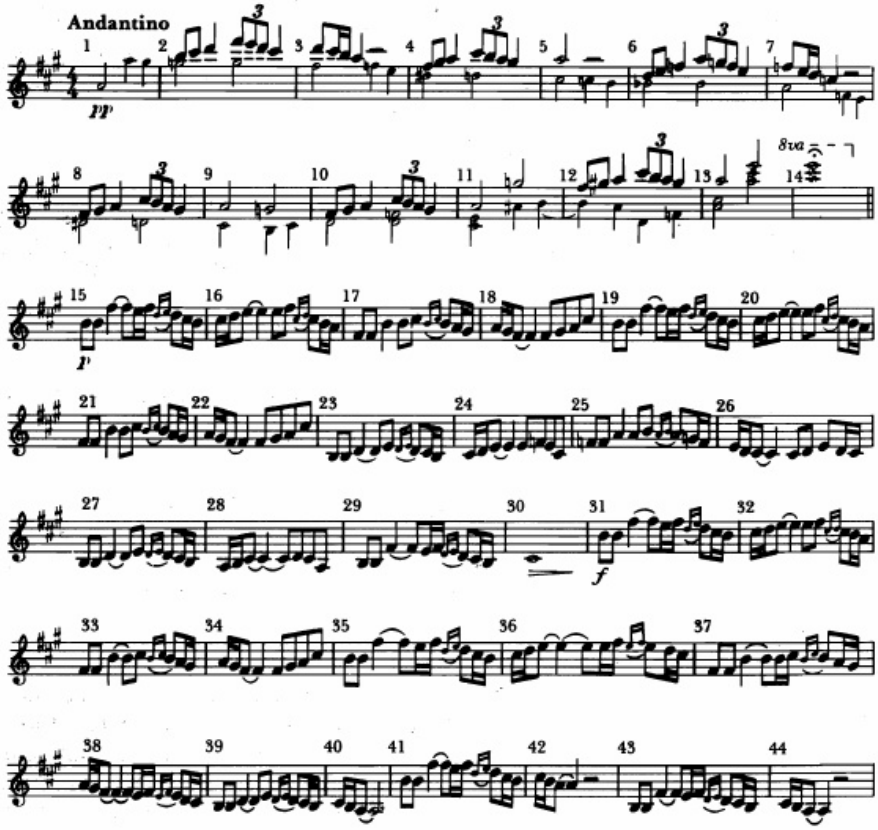
1. Que tom escolheu o compositor para a tônica desta peça?
2. No compasso 4, a música foi modulada para o relativo maior. Que tom é este?
3. Nos compassos que vão de 5 a 8, a música foi novamente modulada. Para que tom? (Observe que um dos dois bemóis da armadura original aparece anulado, ficando a música num tom cuja armadura tem apenas o si bemol, mas com o dó sustenido como *nota sensível*.)
4. No começo da parte B, há uma modulação para dó menor. De que maneira dó menor está relacionado com o tom original da tônica?
5. Nos compassos que vão do 12 ao 14, o compositor emprega determinado recurso melódico (aqui assinalado por duas chavetas). Seria seqüência, imitação ou inversão?
6. Com que tipo de cadência termina esta peça? Imperfeita, perfeita, plagal ou interrompida?
7. O primeiro acorde do compasso 9 é formado do acorde perfeito de sol maior. Como dispõe o compositor as notas deste acorde: no estado fundamental, na primeira inversão ou na segunda inversão?
8. Diga o nome das notas e de qual acorde perfeito foi formado o acorde final. Em que estado está ele composto?
9. Que instrumentos tocam esta sonata?
10. Sugira uma indicação de andamento que sirva para ser escrita no início da música.

3 *Scherzando* do Quarteto de Cordas, Op. 33, N. 2 — Haydn (1732-1809)



1. Está faltando um número na indicação do compasso. Qual seria?
2. Que nota escolheu Haydn para a tônica desta música?
3. Nos compassos de 12 a 14, há uma modulação para outro tom. Qual é?
4. Nos compassos de 14 a 20, a música modula para outro tom (o acidente que aparece é a sensível da nova tonalidade). Qual é este tom agora?
5. Sugira uma indicação de dinâmica que sirva para ser colocada:
   (a) no início da peça;
   (b) no final do compasso 4;
   (c) no final do compasso 6.
6. O fraseado nos compassos que vão de 11 a 16 indica que a música, neste trecho, é para ser tocada *legato*. Qual o significado desta palavra?
7. Algumas notas no decorrer da peça estão marcadas com pontos em cima ou embaixo delas. Que palavra italiana expressa a mesma coisa?
8. Em que compassos se dá a *imitação* feita pelos primeiros e segundos violinos?
9. O trecho inicial da música torna a aparecer no fim do compasso 24. Esta segunda vez é exatamente igual à primeira, ou faz Haydn alguma alteração importante?
10. Cite o tipo de cadência que Haydn usa:
    (a) nos compassos 9 e 10;
    (b) no fim da peça.
11. Em que compassos desta peça Haydn emprega uma seqüência?
12. O título dado por Haydn a esta música é *Scherzando*. O que significa isto? Que compassos da música exprime melhor essa idéia?

4 Dança das Raparigas Eslavas **Borodin (1833-1887)**
"Danças Polovtsianas" da ópera
Príncipe Igor*



1. O andamento que Borodin determina é *andantino*. Seria algo mais vagaroso ou um pouco mais rápido do que *andante*?
2. Qual é a nota tônica da música?
3. Os instrumentos escolhidos por Borodin para tocar as partes de solo pertencem todos eles ao mesmo naipe da orquestra. Que naipe é este?
4. Qual destes ritmos é ouvido várias e várias vezes na parte do acompanhamento?

   (a) ♫♩ ♫♩ (b) ♩♫♩♫ (c) ♪♪ ♪♪♪♩ ♪

   Um trecho de música como este, insistentemente repetido, que nome tem?
5. No compasso 23, Borodin pede para que a música seja tocada "docemente, com expressão e cantada". Como ele escreveria isso em italiano?
6. Em que compasso a orquestra inteira toca pela primeira vez?
7. Qual o nome do único instrumento de percussão ouvido?
8. Qual destas palavras italianas poderia ser escrita sob o compasso 40?

   crescendo; diminuendo; accelerando.
9. Explique estes sinais que aparecem nesta partitura de linha melódica:

   3 𝄐 8va
10. Cite dois compositores que sejam da mesma nacionalidade que Borodin.

* Neste exercício, os itens 3, 4, 6 e 7 necessitam de audição prévia. (N.R.T.)

segunda parte: OS SONS DA MÚSICA

14 Timbre

Timbre é a palavra que descreve a característica ou qualidade sonora de um instrumento ou voz. É pelo timbre que se reconhece, por exemplo, a diferença entre um trompete, um oboé e um violino, ainda que todos esses instrumentos estejam tocando a mesma nota.
Diversos fatores são responsáveis pelo timbre característico de um instrumento, tais como: o material de que é feito o instrumento, o modo como os sons são produzidos e como ressoam, por exemplo, no interior da caixa de um violino. O fator mais importante, entretanto, é o que diz respeito aos *harmônicos*.

Quando uma corda esticada ou o ar dentro de um tubo começa a vibrar, tanto a corda como o tubo, além de vibrar como um todo, vibram ao mesmo tempo em suas duas metades, seus três terços, seus quatro quartos etc. A nota fornecida pelas vibrações do todo é a que ouvimos mais forte. Mas, é apenas a mais baixa ou a *geradora* (ou *fundamental*) de uma seqüência de notas, chamada *série harmônica* (ver p. 49). As demais vibrações, a das metades, dos terços etc. produzem sons mais fracos e agudos, denominados *harmônicos*, que "colorem" o som da nota geradora.

Determinados instrumentos geram mais harmônicos que outros e cada um faz ressaltar os seus próprios harmônicos. É, de fato, a potência relativa dos harmônicos e a maneira como se misturam que dão ao instrumento o seu timbre característico e distintivo. São ainda os harmônicos que respondem pelo brilho (ou falta de brilho) do som de um instrumento.

Combinações de timbres

O compositor pode optar por uma suave combinação de timbres, como a fornecida pelos instrumentos do naipe de cordas ou por aqueles, como os violoncelos, violas e fagotes que, com os seus profundos e calorosos timbres, têm certas qualidades em comum. Ou pode ele preferir combinar timbres extremamente contrastantes de modo a obter efeitos tão contraditórios quanto surpreendentes. Seria, por exemplo, os radiosos e penetrantes sons do flautim, das clarinetas agudas, dos trompetes com surdina e xilofones jogados contra um sombrio fundo de trompas, sopros de registro baixo e cordas com surdinas.

Exercício 26 Ouça o começo de cada uma das composições mencionadas abaixo. Em cada uma delas (I) identifique os seus principais sons, descrevendo-lhes rapidamente o timbre; (II) descreva como estão os vários timbres combinados. Por exemplo, se estão misturados ou contrastados ou ora uma coisa, ora outra.

(a) Samuel Barber: *Adagio*, Op. 11
(b) Händel: *Allegro deciso* de *The Water Music* (*Música Aquática*)
(c) Bruckner: segundo movimento da Sinfonia N. 7 em Mi Maior
(d) Stravinsky: "Dança Infernal do Rei Kastchei" de *O Pássaro de Fogo*
(e) Webern: a N. 5 das *Cinco Peças para Orquestra*, Op. 10

15 Tessitura

Certas peças apresentam uma sonoridade bastante densa, às vezes num fluido de sons cerrados e constantes. Já em outras, este fluido se mostra ligeiro com os sons espaçados, produzindo possivelmente efeitos angulosos, cheios de arestas. É a este aspecto da música que damos o nome de *tessitura*, num sentido que compara o entrelaçamento dos sons de uma composição musical com a trama formada pelos fios de um tecido.

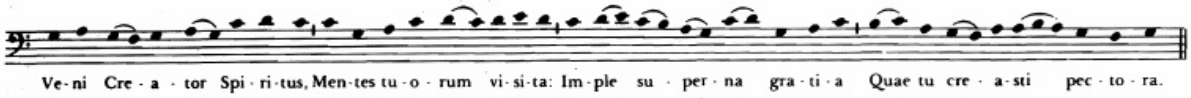
O compositor pode formar a trama de seu "tecido" musical de três maneiras:

Tessitura monofônica

A tessitura *monofônica* é a mais simples de todas. Ela consiste numa única linha melódica, sem harmonias de suporte, embora a melodia possa ser executada por várias vozes e/ou instrumentos e às vezes também vir acompanhada de percussões ou de um bordão (uma gaita de foles que toca continuamente uma ou duas notas, em geral no baixo).

São exemplos de música de tessitura monofônica: o cantochão dos primeiros tempos da Igreja cristã, as danças e canções medievais e boa parte da música produzida pela cultura oriental, como a chinesa, indiana, japonesa e dos países árabes.

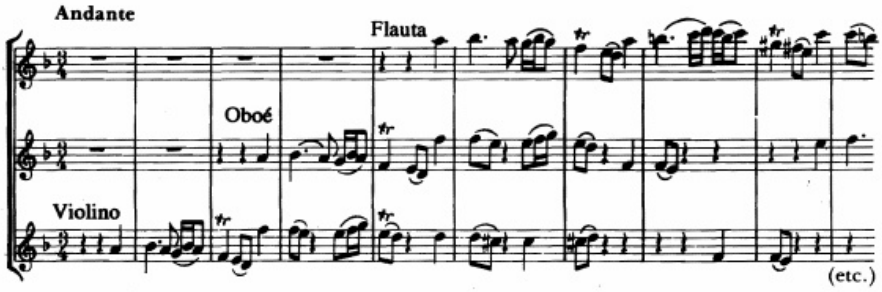
Reproduzimos, a seguir, o começo da peça *Veni Creator Spiritus*, um cantochão de tessitura monofônica, datado do século IX. Nos tempos medievais, quando este hino era cantado nos Domingos de Pentecoste, podia ser ouvido durante uma cerimônia da qual constavam queima de incenso, vestimentas especiais, luzes e badalar de sinos.



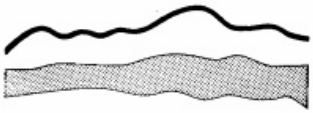
Tessitura polifônica ou contrapontística

Numa tessitura *polifônica* ou *contrapontística* (ambas as palavras têm o mesmo significado), duas ou mais linhas melódicas, de igual importância, são ao mesmo tempo tecidas. Pode-se combinar melodias inteiramente diferentes ou construir-se a tessitura a partir de uma única idéia musical, com as vozes ou os instrumentos entrando sucessivamente, na forma de imitação. (Se você já cantou um cânone, teve, então, oportunidade de participar da execução de uma peça contrapontística e talvez nem se tenha dado conta disso!)

Ouça o começo do movimento lento do *Concerto de Brandenburgo N. 2* de Bach. Contra um fundo de cravo e violoncelo, Bach põe entrelaçados três fios musicais de timbres totalmente diversos: o do violino, o do oboé e o da flauta doce. Todos os três fios foram elaborados de acordo com a mesma idéia melódica:



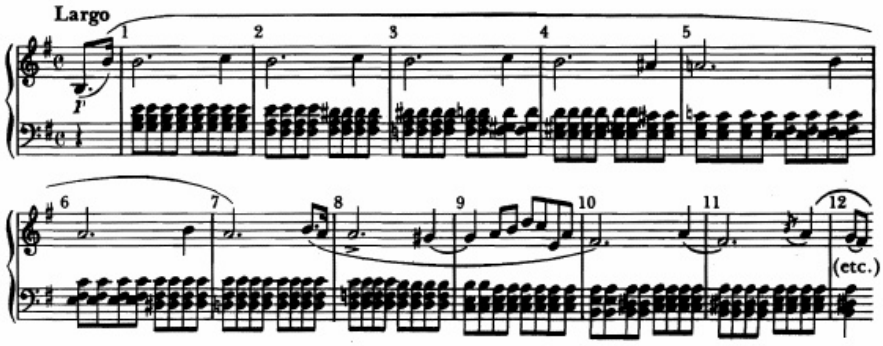
Tessitura homofônica



Tessitura homofônica é a que tem o interesse musical centrado numa única linha melódica. Este tipo de tessitura pode ser descrito como "melodia-mais-acompanhamento". A melodia ou o canto, geralmente (mas nem sempre), encontra-se na parte de cima da tessitura.

Enquanto na tessitura polifônica ou contrapontística todas as linhas melódicas têm igual importância, na homofônica apenas uma única linha melódica reivindica sua primazia, pois as outras partes da tessitura suprem a música com um acompanhamento do tipo de acordes.

Como exemplo de tessitura homofônica, damos a seguir o começo do Prelúdio N. 4, em Mi Menor, de Chopin.



A tessitura não tem necessariamente de ser sempre a mesma durante toda a música. O compositor, se quiser, pode alternar uma tessitura homofônica com outra do tipo polifônica. Ouça o Coro do "Aleluia" do *Messias* de Händel. Você irá notar que muito do impacto da música se deve à maneira como o compositor modifica a tessitura, de um momento para o outro, para ressaltar ainda mais o sentido das palavras.

Há ainda outras formas utilizadas pelos compositores para dar maior variedade às tessituras. Por exemplo: os contrastes de uma tessitura densa com outra transparente, da pesada com a ligeira, da que é em *legato* com a que é em *staccato* etc. Também os diferentes ritmos usados e a maneira como são os timbres misturados ou contrastados desempenham importante papel na criação de um determinado tipo de tessitura.

Exercício 27 Ao ouvir o começo das peças mencionadas (não necessariamente na mesma ordem que aqui se acham), descreva o mais detalhadamente possível o tipo de tessitura que a música apresenta.

(a) Beethoven: o movimento lento do Concerto para Piano N. 5 em Mi Bemol (o "Imperador")
(b) Bach: o último movimento do *Concerto de Brandenburgo N. 2*
(c) Uma peça indiana, chinesa, japonesa ou de um país árabe
(d) Palestrina: *Missa Papae Marcelli* (Missa em memória do Papa Marcelo)
(e) Mozart: o segundo movimento do Concerto para Clarinete em Lá Maior
(f) Uma canção composta por um *troubador*, como *Kalenda Maya* (Primeiro de Maio) de Raimbault de Vacqueiras
(g) Bartók: *Música para Cordas, Percussão e Celesta*
(h) Villa-Lobos: *Bachianas Brasileiras* N. 2. Prelúdio (*A Canção do Capadócio*)
(i) Stravinsky: "Dança de Roda das Princesas" do *Pássaro de Fogo* (durante aproximadamente os primeiros 75 segundos da peça, são ouvidos alternadamente dois tipos de tessitura)

16 Contrastes

Um dos efeitos mais interessantes que consegue tirar o compositor é o do **contraste**, obtido pela combinação de sons ou pela oposição de diferentes padrões sonoros. São formas de contraste os movimentos autônomos (ou peças) que constituem uma obra de grande extensão, as várias seções que compõem uma única peça e ainda aquilo que, de certa forma, faz contrastar um momento musical de outro.

O número de possibilidades de que dispõe o compositor para criar contrastes é infinito, o limite está na capacidade de sua imaginação. Damos aqui apenas alguns exemplos:

altura sons agudos contrastados com sons graves

dinâmica forte/fraco

andamento rápido/vagaroso

modo maior/menor

ritmo dentre muitos: um de desenho regular e pouco marcado por oposição a outro entrecortado ou bastante acentuado

tempo ou **métrica** alteração do compasso (por exemplo, uma mudança de $\frac{3}{4}$ para $\frac{4}{4}$)

caráter alegre/triste; fogoso/calmo: ligeiro/solene etc.

harmonia consonante/dissonante

modulação mudança de tonalidade

formação pequena/grande (por exemplo, solo contra coro na orquestra

timbre dentre muitas possibilidades: timbres agudos e brilhantes contra os que são sóbrios e profundos

tessitura densa/espaçada; pesada/ligeira: *legato/staccato* etc., ou ainda homofônica/polifônica etc.

... e algumas vezes o som por oposição ao **silêncio**

Muitas dessas maneiras de criar contrastes estão relacionadas entre si e você irá notar que, freqüentemente, quando um contraste se revela extremamente significativo, ele é, na realidade, a combinação simultânea de vários desses efeitos.

Exercício 28 Ouça algumas das peças relacionadas a seguir. Anote todos os tipos de contrastes que você perceber.

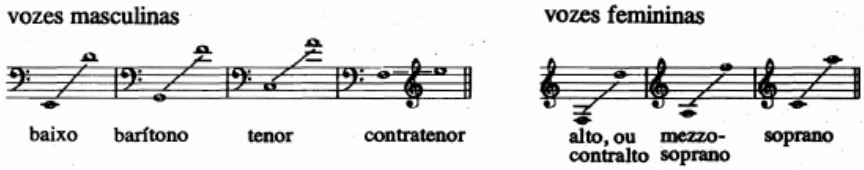
(a) Vivaldi: o primeiro movimento da "Primavera" de *As Quatro Estações*
(b) Grieg: *Dança Norueguesa* N. 2
(c) Prokofiev: "Montéquios e Capuletos" de *Romeu e Julieta* (Suíte 2)
(d) Bizet: Prelúdio da Ópera *Carmem*
(e) Bach: *Concerto de Brandenburgo* N. 2 – conclusão do movimento lento, seguida do início do último tempo.
(f) Stravinsky: *O Pássaro de Fogo* – os últimos momentos da "Dança do Rei Kastchei" e o princípio da "Berceuse"
(g) Carl Orff: "In trutina" seguido de "Tempus est jocundum" de *Carmina Burana*
(h) Uma peça para dois ou mais grupos de vozes e/ou instrumentos de Giovanni Gabrieli
(i) Um trecho de dois ou três minutos de uma obra moderna, como *Kontakte* de Stockhausen, *Jeux Vénitiens* de Lutoslavski ou *Trenódia para as Vítimas de Hiroxima* de Penderecki

17 Vozes

Quando cantamos, o ar expelido dos pulmões faz com que as cordas vocais (duas tiras de cartilagem distendidas através da laringe, na parte de trás da garganta) vibrem como palhetas e produzam notas musicais. Na emissão das notas mais agudas as nossas cordas vocais se apertam e, na das mais graves, elas se afrouxam. A garganta, boca, nariz e cabeça funcionam, com suas cavidades, como ressonadores que ampliam e enriquecem a sonoridade.

Tipos de vozes

Os nomes que se seguem são usados para descrever a extensão e o timbre dos diferentes tipos de vozes que estão mostrados de acordo com o seu registro médio, pois normalmente as vozes educadas ultrapassam esses limites. (A parte do tenor é por vezes escrita na clave de sol, uma oitava acima da que é ouvida.)



O contratenor é uma voz masculina excepcionalmente alta, dotada de sonoridade forte e límpida. Foi muito apreciado na Inglaterra durante os séculos XVII e XVIII e, agora, no século XX, vem novamente sendo ressuscitado.

A voz do menino, enquanto não engrossam as cordas vocais de modo a abaixar-lhe o registro, é descrita tanto como contralto, como soprano. A da menina tem extensão similar, mas com a sonoridade um tanto mais suave.

Combinações de vozes

Vários grupos de vozes podem ser combinados para formar coros. Desses, o mais usual é o de vozes mistas, no qual há o grupo dos sopranos, dos contraltos, dos tenores e dos baixos. O coro nas igrejas anglicanas, quando feminino, inclui dois grupos de sopranos e um ou dois contraltos. Se for masculino, é formado ou só de vozes de homens ou de meninos e homens, portanto, um coro de sopranos, contraltos, tenores e baixos.

Os solistas podem cantar em dueto (duas vozes), trio (3), quarteto (4), quinteto (5), sexteto (6).

Exercício 29

Enquanto estiver ouvindo algumas peças mencionadas, veja se consegue identificar o tipo de voz ou de vozes. Certas peças são para uma ou mais vozes solistas e outras para coro.

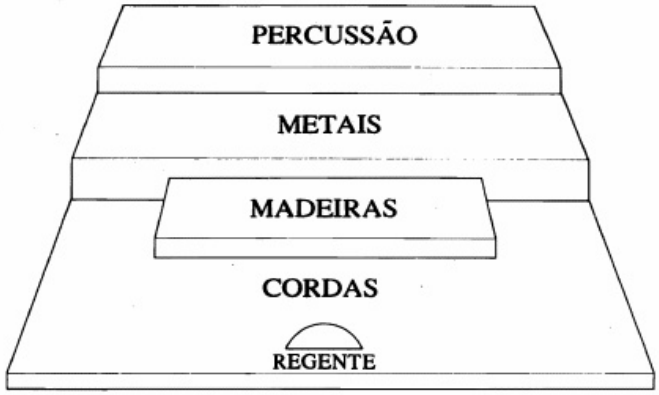
(a) Verdi: "La donna è mobile" ("A mulher é volúvel") do *Rigoletto*
(b) Mozart: "A Rainha da Noite", ária de *A Flauta Mágica*
(c) Bach: "Lamento pelo pecado" da *Paixão Segundo São Mateus*
(d) Mozart: "Ó Ísis e Osíris" do segundo ato de *A Flauta Mágica*
(e) Schubert: *Erlkönig* ("O Rei dos Elfos")
(f) Puccini: Dueto de Amor do primeiro ato de *Madame Butterfly*
(g) Bizet: "No interior do templo sagrado" de *Os Pescadores de Pérolas*
(h) Händel: "And with His stripes" ["E com Suas vergastadas"] do *Messias*
(i) Uma canção de Mendelssohn, como *Saudação (Gruss)* ou *Eu queria que meu amor...*
(j) Uma canção de Dowland ou Purcell
(k) Verdi: "Bela filha dos amores" do terceiro ato do *Rigoletto*
(l) Britten: Kyrie da *Missa Brevis*

18 A Orquestra

Usamos a palavra **orquestra** para significar uma quantidade considerável de instrumentos que tocam em conjunto, embora a espécie e o número exato possam variar bastante de uma obra para outra. A orquestra moderna é, às vezes, também chamada de sinfônica, no sentido de que ela possui uma formação capaz de executar sinfonias e outras obras do mesmo gênero, como aberturas, suítes e poemas.
Tipos de composição como essas, normalmente, exigem uma orquestra com quatro naipes ou "famílias" de instrumentos:

cordas • madeiras • metais • percussão

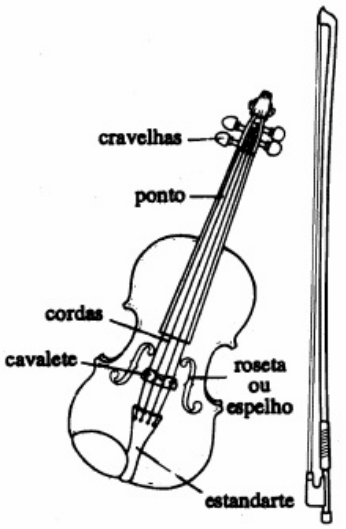
A maneira como os quatro naipes se dispõem no palco é praticamente uma única. Pelo fato de haver certas "semelhanças de família", os instrumentos são arranjados em grupos dentro de cada naipe. Os palcos são geralmente escalonados e os instrumentos estão ordenados de modo a haver um equilíbrio entre os seus vários sons e timbres.



Cordas

As cordas constituem a espinha dorsal da orquestra. Mais da metade dos músicos tocam neste naipe que, numa grande orquestra, se compõe de:

16 primeiros violinos	10 violoncelos
14 segundos violinos	8 contrabaixos
12 violas	2 harpas



violino arco

Repare que os violinos estão divididos em dois grupos: o dos primeiros e o dos segundos violinos. A diferença não está nos instrumentos – os dois são perfeitamente idênticos – mas naquilo que tocam, ou melhor, na diferença da altura de suas notas: a dos primeiros é quase sempre mais alta que a dos segundos.

Os sons dos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos são produzidos exatamente da mesma maneira. Todos esses instrumentos possuem quatro cordas – de tripa, metal ou náilon – esticadas ao longo da caixa de ressonância, e presas, numa das extremidades, ao estandarte e, na outra, após passar pelo cavalete, às cravelhas. Algumas vezes, o instrumentista usa a ponta dos dedos para pinçar as cordas (na técnica do *pizzicato*), mas o comum é tocar o instrumento fazendo um arco passar sobre as cordas. Este é uma ripa de madeira com mais de 200 fios de crina de cavalo fortemente esticados em todo o seu comprimento.

violino viola violoncelo contrabaixo harpa

Vimos, à p. 7, que a altura de uma nota depende do comprimento, da espessura e da tensão da corda. O tamanho do instrumento, naturalmente, limita o comprimento de suas cordas que não podem ser encompridadas pelo instrumentista. No entanto, para produzir as diferentes notas, ele pode *encurtá-las,* apertando-as no ponto com os dedos da mão esquerda. Isto se chama "interromper" as cordas. Quando uma corda é assim interrompida, apenas o seu comprimento que vai do cavalete ao ponto de interrupção irá vibrar. Quanto mais curta é a corda, mais aguda será a nota. O naipe das cordas não só possui grande extensão, como também uma rica gama de nuanças sonoras.

Aqui, damos alguns dos efeitos especiais que costumam ser indicados pelos compositores:

pizzicato é a técnica de pinçar as cordas com a ponta dos dedos; o compositor escreve a palavra *arco* quando novamente tiver de ser usado;

con sordino (com surdina), para ser tocado com um dispositivo dentado que grampeia as cordas por cima do cavalete, abafando as vibrações e produzindo sonoridades surdas e prateadas;

tremolo um agitado efeito de tremor, de grande dramaticidade, que normalmente consiste na repetição rápida e seguida de uma nota produzida com velocíssimas arcadas para cima e para baixo;

col legno (com a madeira) o instrumentista vira o arco ao contrário e passa a tocar as cordas com a parte de madeira e não com a de crinas.

A harpa

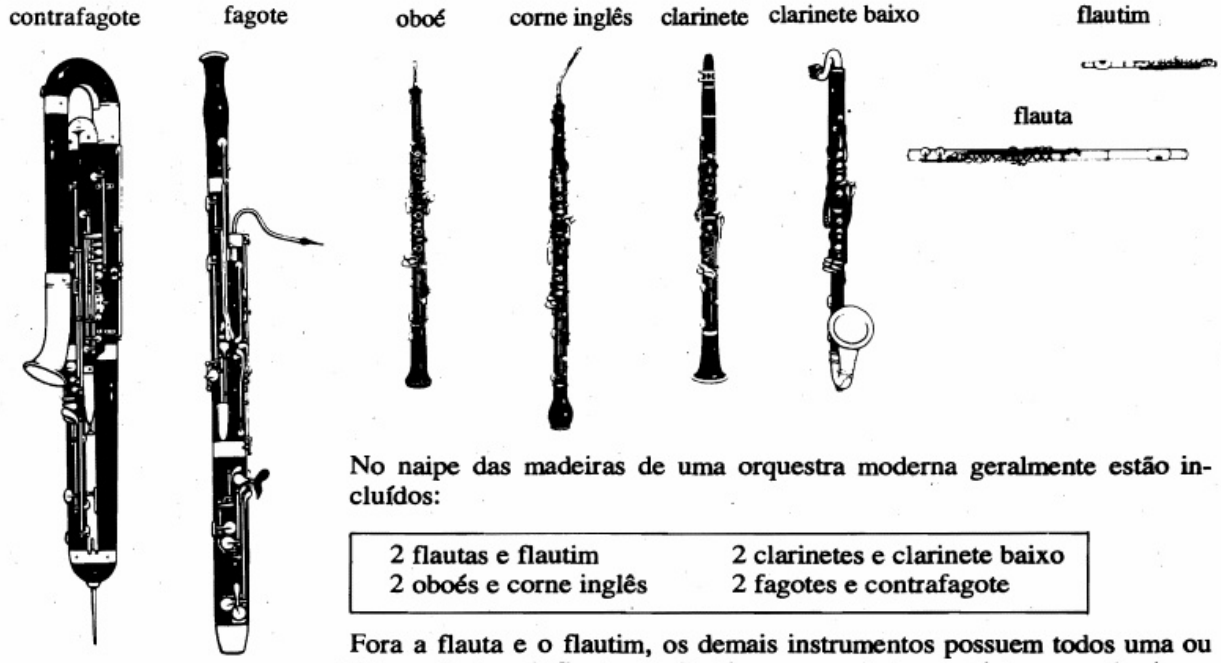
Embora a harpa esteja na categoria dos instrumentos de corda, a sua construção e o modo como é tocada fazem com que ela tenha lugar à parte no naipe das cordas. As cordas da harpa são sempre pinçadas. Ela possui 47 cordas e sete pedais, um para cada nota da escala, ou seja, um para as cordas da nota lá, outro para as do si e assim por diante. Quando um pedal é abaixado dentro de um encaixe, todas as cordas ligadas a ele são ligeiramente encurtadas e as notas que lhe correspondem sobem um semitom. Se o pedal for abaixado dentro de um segundo encaixe, a altura sobe ainda mais outro semitom.

A harpa possui dois "efeitos" que lhe são característicos: o *arpeggio,* que consiste no desdobramento das notas de um acorde, e o *glissando,* que é o deslizamento dos dedos pelas cordas.

Madeiras

Os instrumentos desse naipe foram em sua origem de madeira, mas atualmente são usados também outros materiais em sua fabricação. Os sons são produzidos por meio de uma coluna de ar que é posta a vibrar dentro de um tubo. Ao longo desses instrumentos há uma série de orifícios controlados por sistemas de chaves, molas e alavancas. O instrumentista, quando abre ou fecha esses orifícios, altera o comprimento da coluna vibratória de ar:

quanto mais curta a coluna de ar, mais aguda é a nota
quanto mais comprida a coluna de ar, mais grave é a nota



No naipe das madeiras de uma orquestra moderna geralmente estão incluídos:

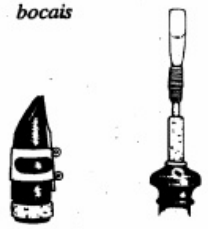
2 flautas e flautim	2 clarinetes e clarinete baixo
2 oboés e corne inglês	2 fagotes e contrafagote

Fora a flauta e o flautim, os demais instrumentos possuem todos uma ou duas palhetas. A flauta e o flautim – que o instrumentista segura horizontalmente – produzem os sons por meio do que é chamado "orifício tonal". O executante sopra uma corrente de ar por um furo ovalado. Uma borda mais afastada deste furo rompe a corrente e faz com que a coluna de ar dentro do instrumento comece a vibrar e, conseqüentemente, a produzir as notas desejadas.

O clarinete possui uma única palheta – peça chata de taquara, finamente aplainada numa das extremidades – que se ajusta a um orifício oblongo no bocal. O ar soprado pelo clarinetista faz vibrar a palheta que, por sua vez, faz vibrar a coluna de ar dentro do tubo.

O oboé, o corne inglês (na verdade, um oboé grande), o fagote e o contrafagote têm todos palheta dupla, ou seja, duas delgadas tiras de taquara, unidas entre si e com as extremidades aguçadas. Quando sopradas, as palhetas se põem a vibrar, batendo-se mutuamente, do mesmo modo como aconteceria com os bordos de uma folha dobrada que apanhássemos entre os dedos e soprássemos. A palheta dupla, uma vez vibrando, faz com que também vibre a coluna de ar dentro do instrumento.

bocais



clarinete oboé

Enquanto os sons do naipe das cordas se fundem bem uns nos outros, os das madeiras se caracterizam por ser muito mais distintos e individuais, tendendo mais a criar contrastes do que a misturar-se. Freqüentemente, recebem o papel de solista e essa é a razão por que ficam no centro das orquestras, à frente do maestro, num plano mais elevado que as cordas.

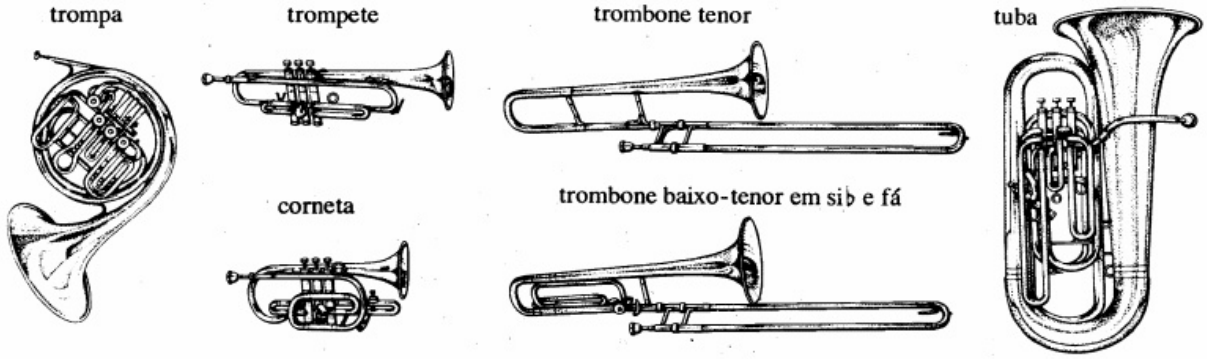
Metais

Todos os instrumentos do naipe dos metais são formados de um tubo alongado que tem numa das extremidades um bocal e na outra uma terminação em forma de boca de sino. Esses instrumentos já foram basicamente feitos de latão. Hoje em dia, entretanto, são fabricados quase todos de alguma liga de metal, em vez de latão puro.

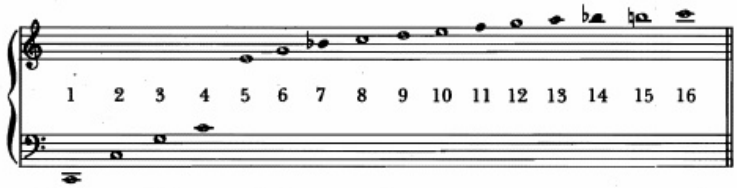
O naipe dos metais da orquestra moderna normalmente inclui:

4 trompas
3 trompetes (algumas vezes, cornetas)
3 trombones (2 tenores; 1 baixo ou baixo-tenor)
1 tuba

A extensão das notas de cada um desses instrumentos depende do comprimento do tubo. Por exemplo, o tubo da trompa é mais comprido que o do trompete; isso faz com que ela emita notas mais graves que este último (veja o gráfico da altura de notas à p. 6).



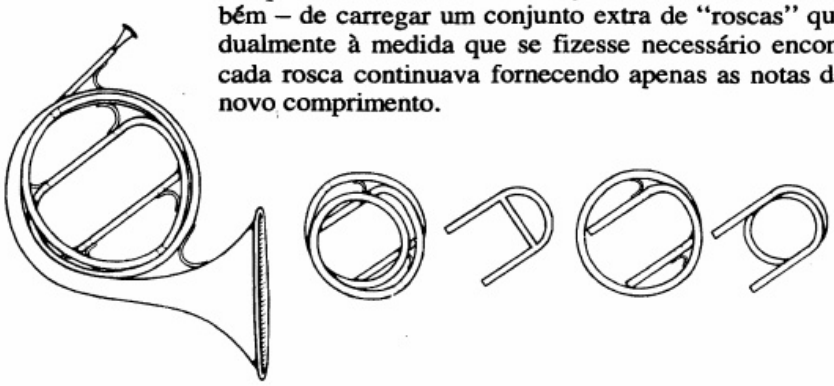
Para tirar as notas, o executante coloca os seus lábios num bocal em forma de taça e, enquanto sopra, eles vão vibrando como se fossem uma palheta dupla de oboé. Isto leva a coluna de ar que está dentro do tubo também a vibrar e a emitir notas, que são, portanto, produzidas apenas com a mudança na tensão que se imprime aos lábios, ou seja, apertando-os ou afrouxando-os. Quanto mais comprimidos os lábios, mais aguda será a nota. Os sons assim naturalmente obtidos constituem uma *série harmônica*. O mais baixo da série é chamado som *fundamental* ou *gerador*, e depende do comprimento do tubo. Assim, se um tubo tiver um comprimento cuja nota geradora seja o dó grave, o executante, ao aumentar gradativamente a tensão dos lábios, irá reproduzir as seguintes notas ou harmônicos:



(fundamental ou gerador)

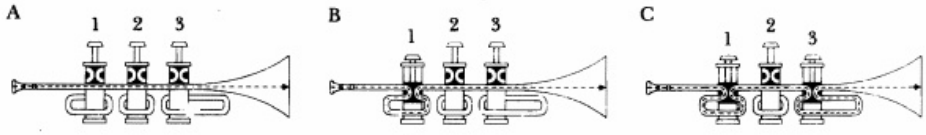
Entretanto, nos instrumentos de diâmetro bem pequeno, a nota geradora é impossível de ser produzida. Há diversas brechas na série, sobretudo no seu início, quando as lacunas são bastante grandes e todas as notas que poderiam preenchê-las não podem ser produzidas naquele comprimento de tubo. Somente as notas agudas da série guardam suficiente proximidade para que se obtenha algum tipo de afinação e, ainda assim, as notas em preto de números 7, 11, 13 e 14 irão soar desafinadas.

Essas foram algumas das dificuldades enfrentadas pelos primeiros tocadores de trompas e trompetes. O grande problema era o do número limitado de notas disponíveis. Obter quantidade maior significaria alterar o comprimento do tubo, o que era, no entanto, normalmente feito pelos tocadores de trompa quando ajustavam varas para aumentar ou diminuir o comprimento do tubo. Tinham, contudo – e os tocadores de trompete também – de carregar um conjunto extra de "roscas" que iam fixando individualmente à medida que se fizesse necessário encompridar o tubo. Mas, cada rosca continuava fornecendo apenas as notas da série harmônica do novo comprimento.



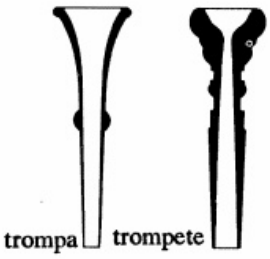
uma velha trompa do século XIX, com roscas

Por volta de 1815, o problema foi finalmente resolvido com a invenção do sistema de válvulas. Consiste num jogo completo de roscas, o mesmo que sempre se usou, mas com a diferença das roscas serem agora permanentes e selecionadas com um simples toque de dedo. As válvulas são ao todo três, cada uma ligada a um dos comprimentos extras do tubo para onde o ar, quando elas são pressionadas, é desviado. Podem ser usadas individualmente ou de forma combinada, oferecendo uma escolha entre sete diferentes comprimentos de tubo, cada um deles com a sua série harmônica. (O comprimento do tubo da válvula 3 é, na verdade, uma combinação dos comprimentos das válvulas 1 e 2.)



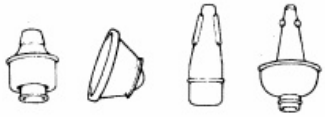
O instrumentista, usando a válvula adequada e comprimindo os lábios convenientemente, seleciona a nota desejada que oferece a série harmônica. Como as notas das sete séries estão imbricadas entre si, o instrumento ficou sendo perfeitamente cromático, isto é, capaz de tocar todos os semitons que estão compreendidos em sua extensão.

bocais



O timbre de um instrumento de metal depende da espécie do bocal usado, do furo ou largura do tubo e de sua boca em forma de sino. A brilhante sonoridade que caracteriza o trompete, por exemplo, é devida tanto ao seu furo estreito, quase cilíndrico, como também ao bocal em forma de taça e a campânula não muito exagerada. Já a trompa tem bocal afunilado e o seu diâmetro vai gradativamente abrindo-se numa grande boca de sino, fazendo com que os sons sejam arredondados e doces.

O trombone é na verdade uma versão de um trompete de registro grave e a tuba, o maior de todos os instrumentos do naipe e o de sonoridade mais profunda, não passa, por sua vez, de uma grande trompa. Como até 1820 mais ou menos, a tuba ainda não havia sido inventada, quando nasceu já veio dotada de válvulas.



surdinas de trompete

Todos os instrumentos de metal podem ser tocados com surdina – um cone de madeira, metal ou papelão para ser colocado na campânula do instrumento. Isto altera o timbre que se torna mais fino, abafado, como se viesse de longe ou, no caso de fortíssimos, bastante metálico e ameaçador.

Percussão

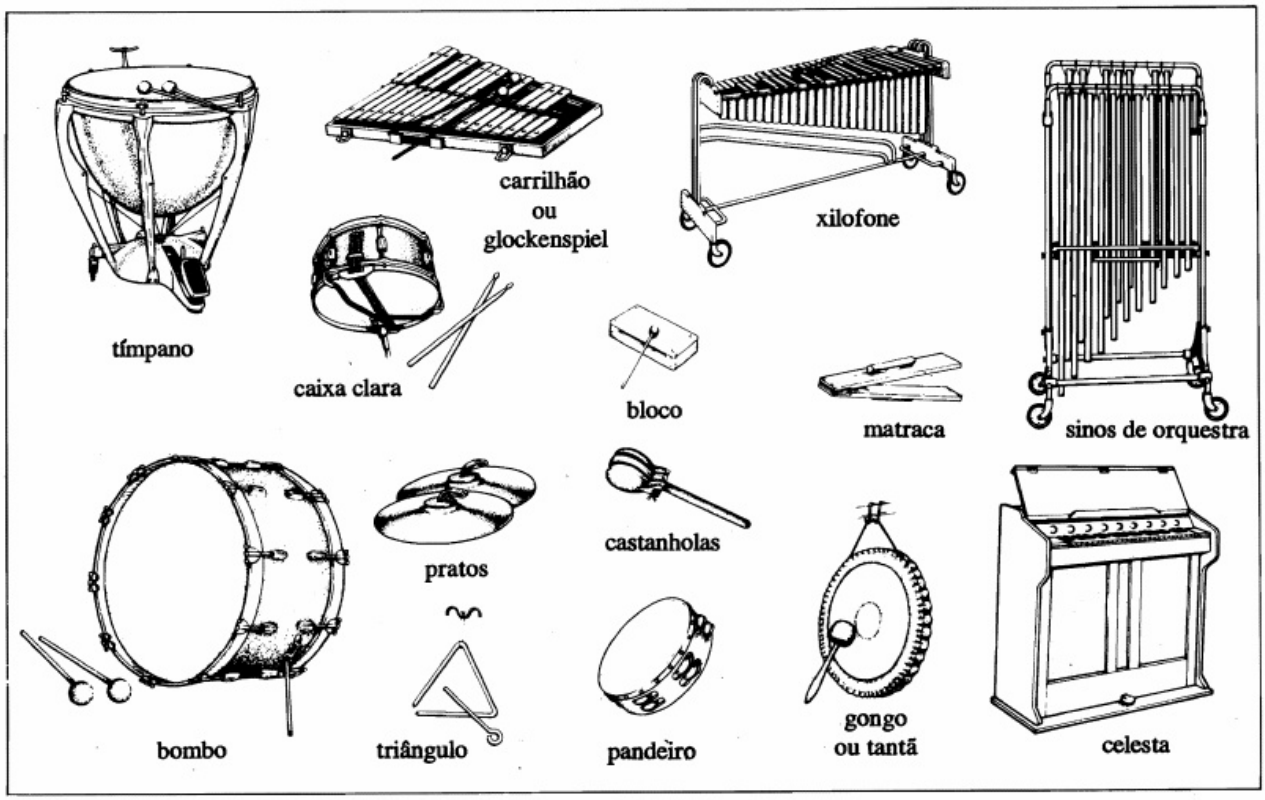
O naipe da percussão se compõe daqueles instrumentos que são batidos, martelados, sacudidos ou estrondados e que podem ser divididos em dois grupos. O primeiro refere-se às percussões que possuem notas ou que têm possibilidades melódicas. São, por exemplo, os instrumentos capazes de tocar uma ou mais notas de altura definida, conseqüentemente, capazes também de tocar uma melodia. Dentre estes, temos:

tímpano (ou tímbale)	carrilhão (chapas de metal)	sinos de orquestra ou tubulares
	xilofone (chapas ou cilindros de madeira)	celesta

O segundo grupo é maior e nele são incluídos todas as percussões desprovidas de notas ou de qualquer possibilidade melódica; são instrumentos, portanto, usados para executar ritmos e não melodias. Entretanto, por mais curiosos e originais que possam parecer, na realidade devem ser classificados como "fazedores de barulho". Dentre estes, incluem-se:

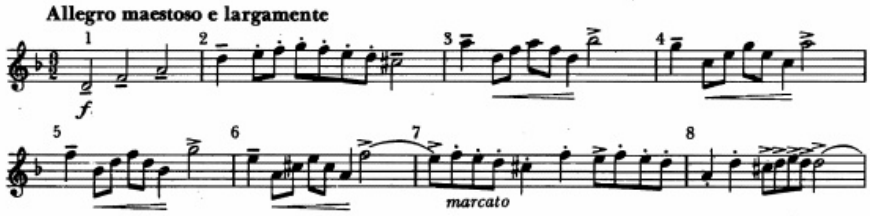
bombo	triângulo	bloco
caixa clara ou tambor de guerra	pandeiro	matraca ou chicote
pratos	castanholas	gongo

Dificilmente todos estes instrumentos poderão ser ouvidos numa mesma peça. Na realidade, algumas músicas (sobretudo as compostas durante os séculos XVII e XVIII) só usam o tímpano. Mas, muitos compositores dos séculos XIX e XX sentiram-se encantados com a exploração de sons diferentes e pitorescos que pertencem ao riquíssimo naipe das percussões.

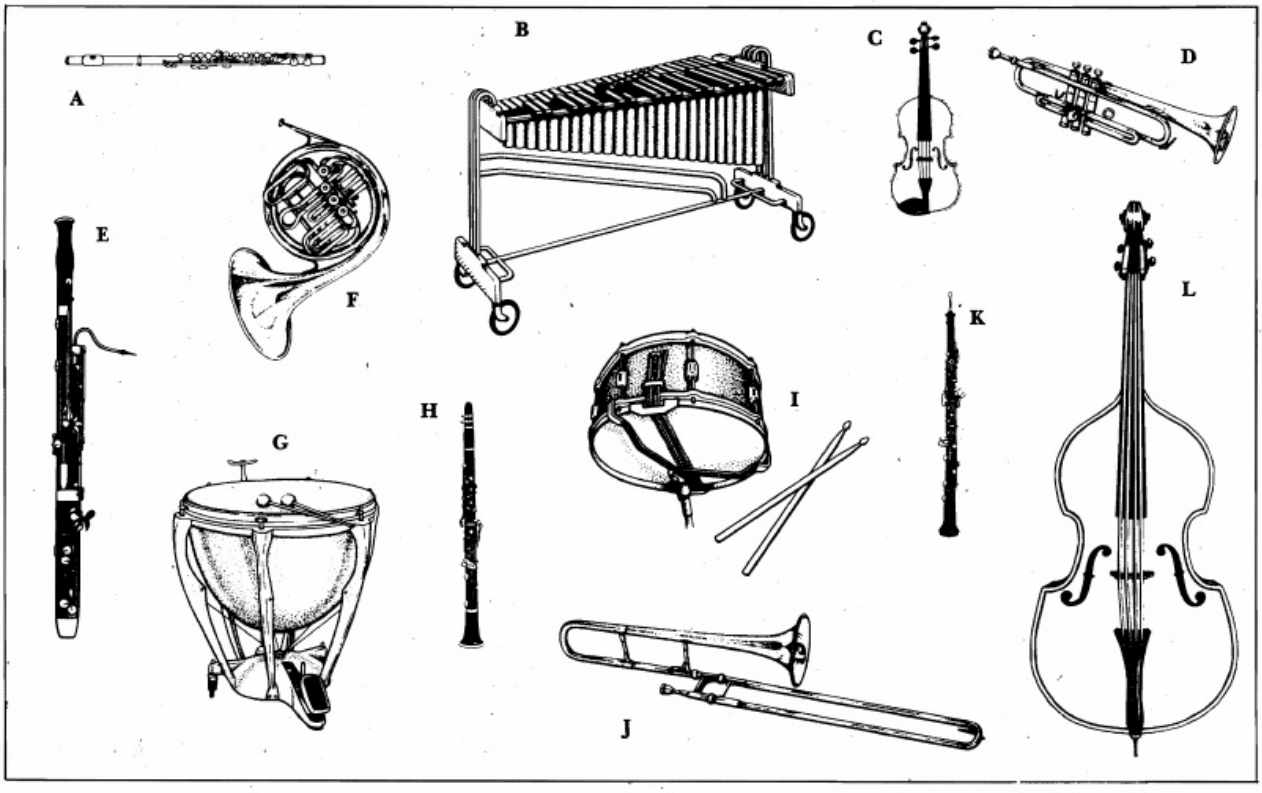


Exercício 30 Você provavelmente já está familiarizado com a sonoridade dos principais instrumentos de uma orquestra. Se não estiver, será de grande ajuda ouvir, de autoria do compositor inglês Benjamin Britten, *O Guia dos Jovens para a Orquestra*, também conhecido como *Variações sobre um Tema de Purcell*, sobretudo se a gravação incluir comentários falados.

Inicialmente, Britten apresenta os quatro naipes da orquestra e em seguida uma série de variações baseadas num tema de Purcell, cada uma delas escrita para um instrumento.



Exercício 31 Identifique os instrumentos mostrados no quadro abaixo. Dê o nome do naipe da orquestra a que cada um pertence.

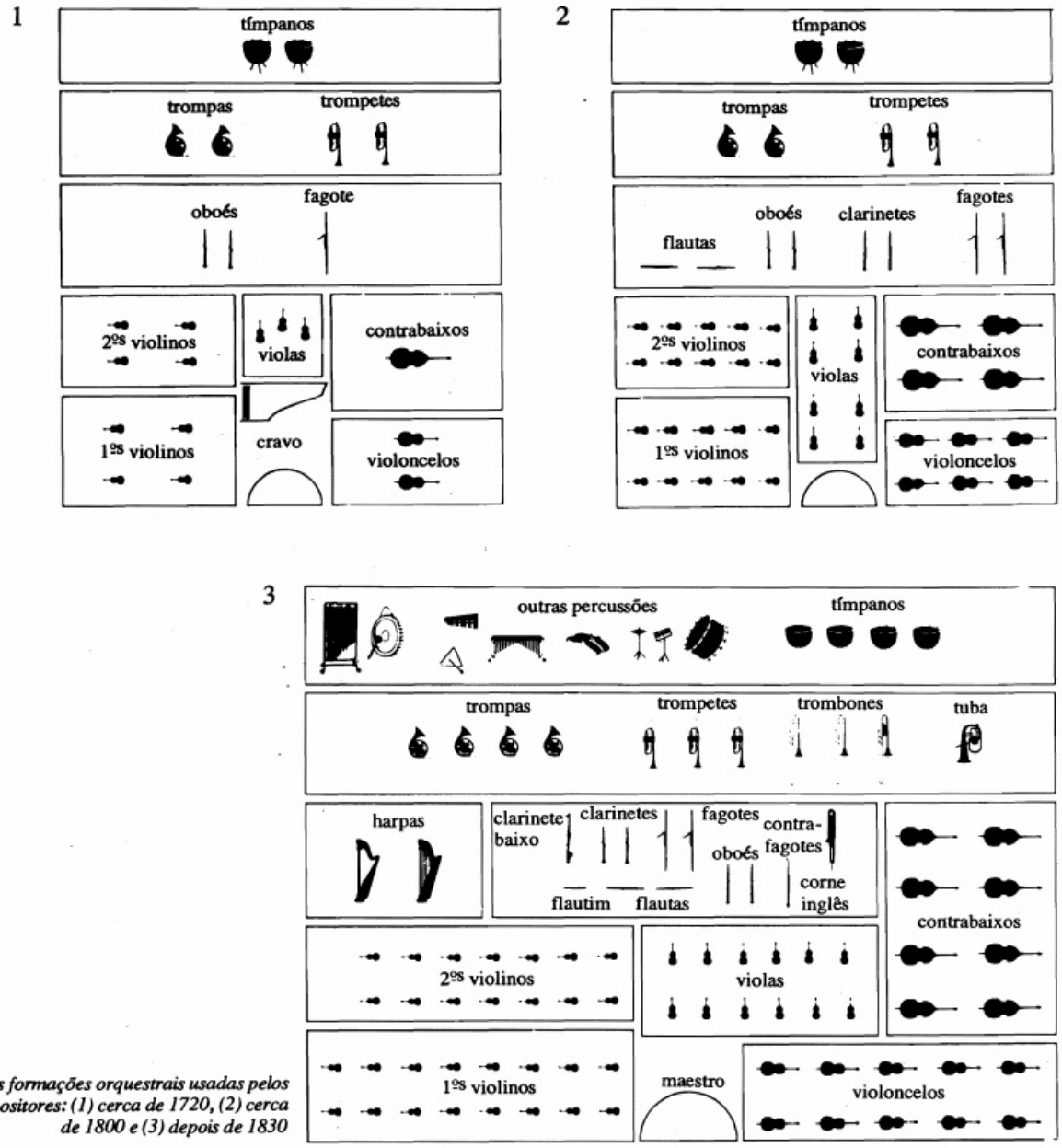


Exercício 32 Veja quantos instrumentos de percussão você consegue identificar nestas peças. Em seguida, faça três listas, separando os instrumentos de acordo com a vibração do material que produz o seu som: couro, metal, madeira.

(a) "Fandango Asturiano" do *Capricho Espanhol* de Rimsky-Korsakov
(b) Polca de *A Idade do Ouro* de Shostakovich
(c) *Momo Precoce* de Villa-Lobos

Exercício 33 Ao ouvir o começo das peças mencionadas, identifique o instrumento solista:

(a) Claude Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*
(b) Mendelssohn: "Noturno" de *Sonho de uma Noite de Verão*
(c) Ravel: *La Valse*
(d) Bach: "Badinerie" da Suíte Orquestral N. 2 em Si Menor
(e) Mussorgsky: "Bydlo" de *Quadros de uma Exposição* na versão orquestral de Ravel
(f) Sibelius: Sinfonia N. 1 em Mi Menor
(g) Grieg: "No Salão do Rei da Montanha" de *Peer Gynt*
(h) Bizet: "La Garde Montante" da *Carmem*
(i) Weber: *Convite à Valsa* (para orquestra)
(j) Delius: "La Calinda", dança nupcial da ópera *Koanga*
(k) Dvorák: *Largo* da Sinfonia N. 9 ("Novo Mundo")
(l) Villa-Lobos: Prelúdio da *Bachianas Brasileiras* N.2

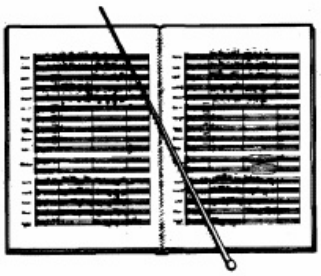


Três formações orquestrais usadas pelos compositores: (1) cerca de 1720, (2) cerca de 1800 e (3) depois de 1830

Exercício 34 Ouça os trechos das peças seguintes, não necessariamente na ordem em que se encontram. Pelo tamanho da orquestra que você acha que está tocando e pelo tipo de sonoridade ou da combinação de instrumentos, diga em que época teria sido composta a peça.

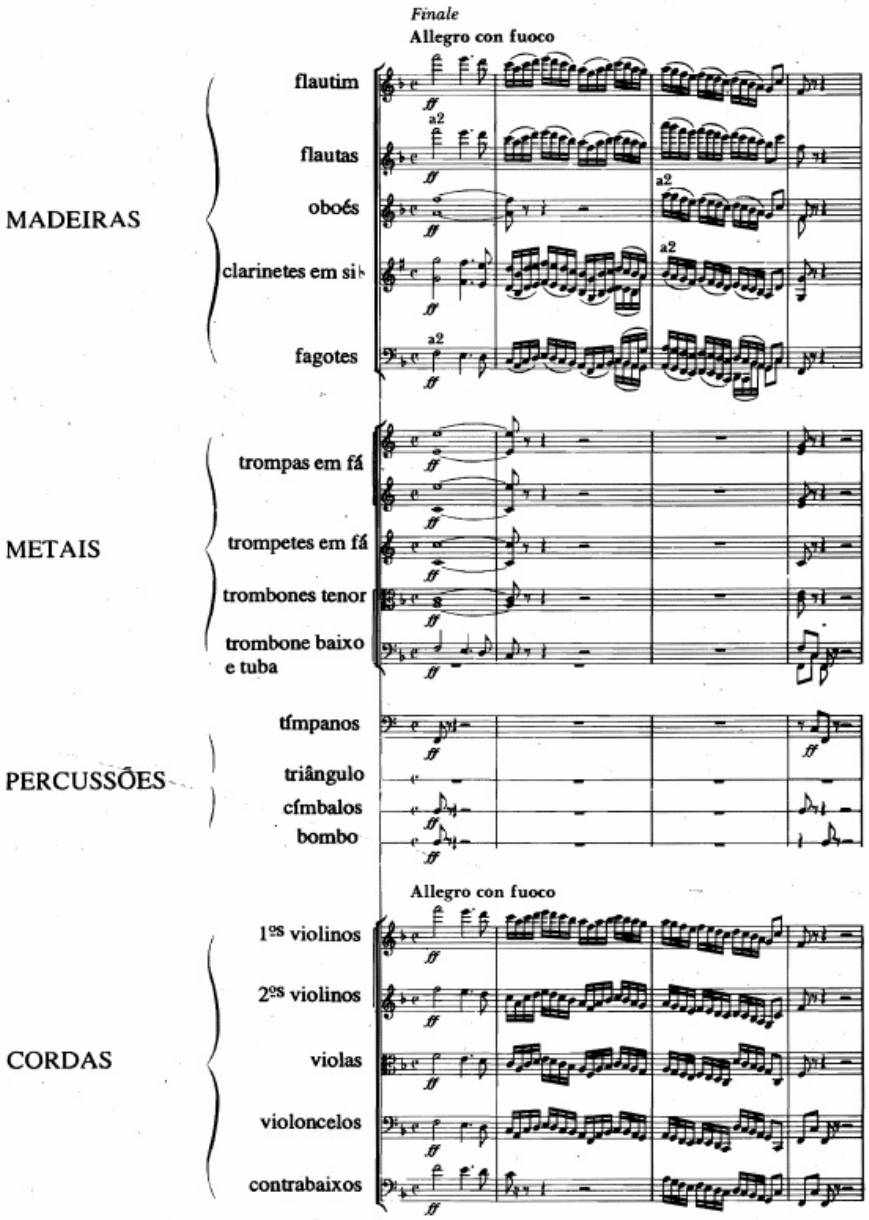
(a) Rimsky-Korsakov: "Alborada" do *Capricho Espanhol*
(b) Mozart: Sinfonia N. 40 em Sol Menor
(c) Um movimento de uma suíte para orquestra de Bach ou Händel
(d) Stockhausen: *Mixtur*
(e) Uma sinfonia de Mahler ou um poema sinfônico de Richard Strauss
(f) Stravinsky: "Marcha Real" de *A História de um Soldado*
(g) Uma peça instrumental da ópera *Orfeu* de Monteverdi

20
A Partitura de Orquestra



A música dada nesta página é o início do último movimento da Quarta Sinfonia de Tchaikovsky. Ela mostra como estão escritos os quatro primeiros compassos desse movimento na *partitura orquestral* do regente.

Os instrumentos são ordenados na página da partitura de orquestra de acordo com os seus quatro naipes. A ordem é sempre a mesma: madeira, metal, percussão, cordas. No caso de haver harpa, vem entre a percussão e as cordas. E se houver vozes ou instrumento solista (um concerto para violino ou piano, por exemplo – ver p. 75), a parte que lhes corresponde se acha imediatamente acima das cordas. (Em certas partituras mais antigas é possível encontrar as partes vocais entre a das violas e a dos violoncelos, dividindo, portanto, as cordas em duas seções.)



Partituras e partes

Podemos comparar a partitura completa usada pelos maestros com um plano de estratégia geral da música, no qual estão todas as notas que devem ser executadas. Os músicos, porém, lêem partes orquestrais. Cada um deles possui apenas a "parte" da partitura total da música que lhe compete executar – seria como se todas as páginas da partitura do maestro tivessem sido cortadas em tiras separadas e as linhas pertencentes a cada parte fossem dispostas uma sob a outra numa página.

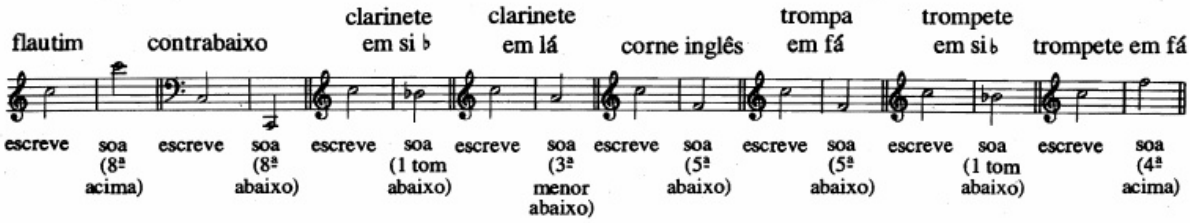
Instrumentos "transpositores"

Alguns instrumentos são chamados "transpositores". As suas notas são "escritas" em altura diferente – mais alta ou mais baixa – daquela que realmente será ouvida quando for tocada. Há razões para isso. Estas, em geral, visam simplificar as coisas para o instrumentista, mas há outras mais complicadas que foram válidas no passado e, hoje, estão inteiramente obsoletas.

O tipo mais simples de transposição é o de uma "oitava". Observe as pautas do flautim e do contrabaixo na partitura da página anterior. As notas do flautim soam uma oitava mais alta do que as escritas e as do contrabaixo, por sua vez, soam uma oitava mais baixa. Nos dois casos, pelo fato de evitar uma quantidade excessiva de linhas suplementares, isso serve para facilitar a escrita e também a leitura.

O tom da peça de Tchaikovsky é em fá menor. Embora as notas do flautim e do contrabaixo estejam transpostas para outra oitava, as partes dos dois instrumentos estão escritas neste *mesmo tom*. A parte de outros instrumentos transpositores, entretanto, pode vir inteiramente escrita num tom diferente. Para alguns (os clarinetes, por exemplo), a armadura é sempre mostrada. Para outros (as trompas quase sempre e os trompetes às vezes), não há indicação de armaduras, mas os acidentes (sustenidos, bemóis etc.) que ocorrem na peça estão sempre indicados.
(Para o que passamos a expor, tenha sempre em mente a nota dó!) Os tipos de clarinetes que estão na partitura dada são em si bemol, ou seja, aqueles que irão emitir o si bemol sempre que a nota *escrita* for dó. A parte deles, conseqüentemente, deve ser escrita numa tonalidade que esteja um tom acima daquele que realmente será ouvido. Outro tipo de clarinete é o em lá, ou seja, aquele que irá emitir a nota lá toda vez que um dó estiver escrito. As suas notas, portanto, são uma terça acima daquelas que de fato são ouvidas.

As trompas são normalmente "em fá". Elas irão emitir a nota fá sempre que a escrita for dó, o que faz com que a sua parte na partitura esteja escrita uma quinta acima daquela que é emitida pelo instrumento. Os trompetes são quase sempre em si bemol, por isso comportam-se exatamente como os clarinetes em si bemol – a sua parte está escrita um tom acima daquele que é o emitido. Na partitura de Tchaikovsky, porém, são usados trompetes em fá. Todos os dós irão soar como fá, mas, diferentemente das trompas em fá, as notas estão escritas uma quarta *abaixo* das que são ouvidas.



Nomes dos instrumentos em diferentes línguas

Na maioria das partituras os nomes dos instrumentos aparecem em italiano, mas há algumas onde estão expressos numa outra língua. O quadro abaixo inclui os principais instrumentos que podem fazer parte de uma orquestra. Fora o naipe de percussão, onde os instrumentos não possuem ordem definida, os demais estão listados de acordo com a "ordem da partitura", isto é, de acordo com a ordem em que aparecem numa página de partitura de orquestra.

Português	Inglês	Italiano	Francês	Alemão
flautim	piccolo	flauto piccolo	petite flûte	kleine flöte
flauta	flute	flauto	flûte	flöte
oboé	oboe	oboe	hautbois	Hoboe
corne inglês	cor anglais	corno inglese	cor anglais	englisches Horn
clarinete	clarinet	clarinetto	clarinette	Klarinette
clarinete baixo ou clarone	bass clarinet	clarinetto basso	clarinette basse	Bassklarinette
fagote	bassoon	fagotto	basson	Fagott
contrafagote	double bassoon	contrafagotto	contrebasson	Kontrafagott
trompa	horn	corno	cor	Horn
trompete	trumpet	tromba	trompette	Trompete
trombone	trombone	trombone	trombone	Posaune
tuba	tuba	tuba	tuba	Tuba
tímpanos ou tímbales	kettle drums	timpani	timbales	Pauken
triângulo	triangle	triangolo	triangle	Triangel
pratos	cymbals	piatti, cinelli	cymbales	Becken
bombo	bass drum	gran cassa	grosse caisse	grosse Trommel
caixa clara ou tambor de guerra	snare (side) drum	tamburo militare	tambour militaire	kleine Trommel
pandeiro	tambourine	tamburo basco, tamburino	tambour de basque	Schellentrommel
sinos	tubular bells	campane, campanelle	cloches	Glocken
carrilhão ou glockenspiel	glockenspiel	campanette, campanelli	carillon	Glockenspiel
xilofone	xylophone	silofono	xylophone	Xylophon
harpa	harp	arpa	harpe	Harfe
violino	violin	violino	violon	Violine
viola	viola	viola	alto	Bratsche
violoncelo	cello	violoncello	violoncelle	Violoncell
contrabaixo	double bass	contrabasso	contrebasse	Kontrabass

Exercício 35

(a) Qual é a ordem dos naipes numa partitura de orquestra?

(b) Em que lugar da partitura você iria procurar (I) a parte da harpa; (II) a parte do instrumento solista (como num concerto para violino ou piano) e (III) as partes vocais, no caso de ser uma obra que inclua também vozes?

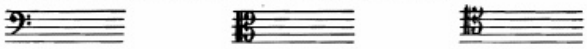
Exercício 36

(a) Veja a partitura dada na p. 56. Dê os nomes em italiano de todos os instrumentos que estão indicados na obra.

(b) Se possível, procure partituras que tenham nomes de instrumentos em italiano, francês, alemão e inglês e dê os mesmos nomes em português.

Exercício 37

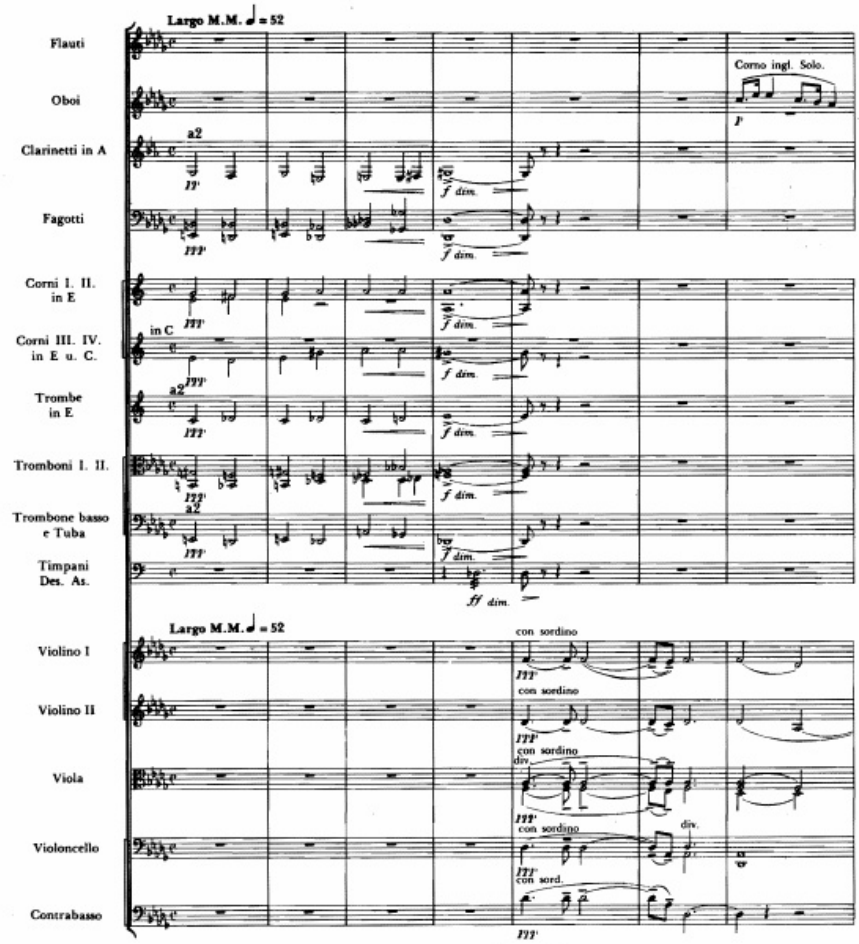
(a) Que instrumentos na orquestra usam estas claves?



(b) Quais instrumentos aparecem na partitura sem qualquer indicação de clave? Por quê?

Exercício 38 O que se entende por "instrumentos transpositores"? Cite alguns exemplos.

Exercício 39



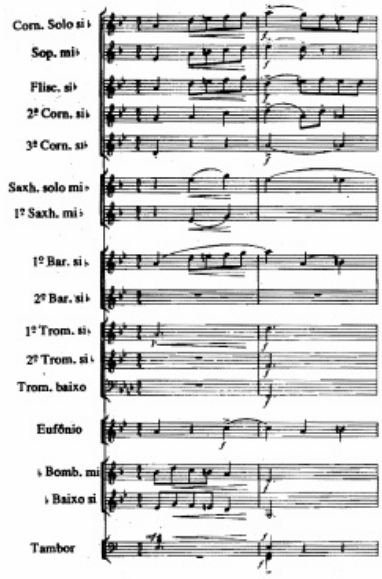
Esta partitura mostra o começo do segundo movimento da Sinfonia N. 9 em Mi Menor ("Novo Mundo") de Dvorák. Ouça os compassos iniciais e responda às seguintes perguntas:

1. Anote os naipes da orquestra que estão representados e, em seguida, debaixo de cada um, escreva os nomes em português dos instrumentos que lhes correspondem.
2. Explique: Largo. M.M. ♩ = 52.
3. Que instrumentos têm escrito sobre suas notas *a*2. O que significa isso?
4. Explique: ——— *dim. ppp con sordino*
5. Nas violas, encontra-se a indicação *div*. (abreviação de *divisi*). O que significa isso? Diga os nomes das duas primeiras notas tocadas por esses instrumentos.
6. O que indicam os traços inclinados que cortam a haste da primeira nota dos tímpanos?
7. Os clarinetes usados são em lá. Diga o nome da primeira nota que eles tocam: (I) como está escrita e (II) como realmente é ouvida.
8 Quais são os outros instrumentos transpositores que se encontram nesta peça?
9. Qual o instrumento solista que algumas vezes introduz a melodia? Escreva as notas que ele toca na altura em que são emitidas (usando clave, armadura, compasso e indicação de dinâmica).

21 Bandas

O nome **banda** pode ser aplicado a qualquer conjunto de instrumentos que tenha uma formação relativamente grande, mas, em sentido restrito, refere-se a um conjunto de instrumentos basicamente de sopro, tais como as bandas militares e fanfarras.

Fanfarras



A **fanfarra** compõe-se de instrumentos de metal mais percussão e sua formação padrão é a seguinte:

1 corneta soprano em mi bemol
8 cornetas em si bemol
1 fliscorne em si bemol (saxhorne alto)
3 saxhornes em mi bemol (trompas tenor)
2 saxhornes em si bemol (trompas barítono)
2 trombones tenor
1 trombone baixo
2 eufônios em si bemol (tubas tenor)
2 bombardas em mi bemol (tubas baixo)
2 bombardas em si bemol (tubas contralto)
(e algumas vezes também saxofones)

Percussão

A partitura de uma peça para fanfarra talvez lhe pareça bastante estranha, pois todos os instrumentos, com exceção do trombone baixo e da percussão, têm suas partes escritas na clave do sol (inclusive a das bombardas de sons graves) e são tratados como instrumentos transpositores (veja p. 57).

Bandas militares

A **banda militar** compõe-se de madeiras, metais e percussões. O número e as espécies de instrumentos são variáveis, mas damos aqui uma formação que, de certo modo, é característica:

flauta e flautim
2 oboés
4 (ou até 16) clarinetes em si bemol
2 clarinetes em mi bemol
1 saxofone alto em mi bemol
1 saxofone tenor em si bemol
2 fagotes
4 trompas em fá ou mi bemol
2 cornetas em si bemol
2 trompetes em si bemol
2 trombones tenor
1 trombone baixo
1 eufônio
2 bombardas
Percussão

Bandas de "jazz"

Os músicos de *jazz* sempre usaram a palavra "banda". As primeiras **bandas de jazz** eram geralmente compostas de oito instrumentos, por exemplo: corneta, trombone, clarinete, saxofone, piano, banjo, contrabaixo e tambores. Mais tarde, no entanto, uma formação deste tamanho passou a se chamar "combo" e a palavra "banda" ficou reservada principalmente para designar "uma grande banda", isto é, conjuntos de 15 ou mais instrumentistas dirigidos por um *bandleader* (regente de banda).

A palavra "banda" também pode ser usada para designar um conjunto de determinados instrumentos, assim como: bandas de percussões, bandas de acordeões, *steel bands** etc.

Exercício 40 Ouça trechos de músicas executados por diferentes tipos de bandas. Identifique as espécies de banda que tocam e os instrumentos que fazem parte de cada uma delas.

* Tipo de banda surgida no Caribe, após a Segunda Guerra Mundial, que tinha como um de seus instrumentos principais, tambores de óleo largados pelas tropas americanas e transformados num instrumento de percussão capaz de emitir sons que guardam certos intervalos. (N.T.)

22 Instrumentos Antigos

De uns anos para cá, vem-se notando crescente interesse pelo que, hoje, é comumente chamado "Música Antiga" – a música composta durante a Idade Média e a Renascença (veja o quadro cronológico no final do livro). Durante esses períodos, foram usadas enormes quantidades de diferentes tipos de instrumentos. Infelizmente, poucos sobreviveram até nossos dias. Mas, através de crônicas e poesias dessas épocas e com a ajuda de reproduções colhidas em velhos manuscritos, quadros, xilogravuras, tapeçarias e vitrais tem-se conseguido fabricar cópias modernas.

Aqui, damos uma breve descrição dos instrumentos que você terá mais probabilidade de ouvir em concertos de "Música Antiga".

Instrumentos medievais

Trompetistas medievais

Galobé e tamboril: espécie de flauta de bisel e pequeno tambor de duas faces tocados pela mesma pessoa.

Charamela: instrumento de palheta dupla (ancestral do oboé), de sonoridade extremamente penetrante e cheia de brilho.

Orgão: além do órgão de igreja, havia o órgão portátil, de tamanho suficientemente pequeno para ser carregado e tocado ao mesmo tempo.

Rabeca: elegante instrumento de arco, em forma de pêra e sonoridade algo estridente; o seu número de cordas variava de uma a cinco.

Violino: instrumento na forma de oito, pouco maior qué a viola moderna; tinha cavalete achatado e, em geral, cinco cordas.

Viela de roda: instrumento provido de uma roda movida por uma manivela, que fazia todas as cordas vibrarem ao mesmo tempo; a altura das notas era obtida por meio de réguas que, quando comprimidas, "interrompiam" as cordas em diferentes pontos.

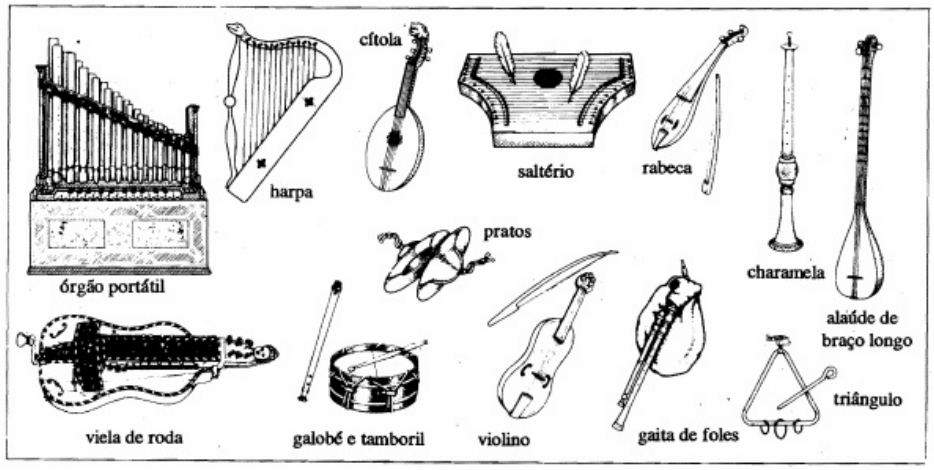
Harpa: bem menor que a moderna e com muito menos cordas.

Saltério: instrumento cujas cordas eram pinçadas por duas penas, uma em cada mão.

Citola: instrumento com quatro cordas de bronze, pinçadas em geral com uma pena.

Pequeno carrilhão: os sinos, tocados em baquetas, eram graduados de acordo com seu tamanho e a altura dos sons.

Além dos instrumentos mencionados, havia flautas de tamanhos diversos; a delicada flauta doce medieval, o trompete de formato reto, o alaúde de braço comprido cujas cordas eram pinçadas, a gaita de foles (ou cornamusa) e percussões como: pratos, triângulo, pandeiro e várias modalidades de tambores.



Tanto no período medieval como no renascentista, os instrumentos se dividiam em dois grandes grupos: aqueles de sons suaves e baixos, próprios para serem tocados dentro das casas, e os de sonoridade volumosa, alta, usados nas igrejas, em ambientes de grandes dimensões ou, então, ao ar livre. Alguns, no entanto, tinham uma sonoridade que os levava a pertencer simultaneamente aos dois grupos.

Instrumentos renascentistas

A Rainha Elisabeth tocando alaúde

Alguns instrumentos dos tempos medievais, como as flautas e as charamelas, conservaram-se ainda vivos durante a Renascença. Já outros, como o alaúde, foram modificados em sua evolução. E, naturalmente, havia os novos que foram, então, inventados.

Muitos instrumentos, como flautas, violas, charamelas, cromornos, eram fabricados por famílias, isto é, em tamanhos diferentes para que houvesse maior variedade na altura de notas, mas, ao mesmo tempo, conservando as qualidades sonoras características de determinada família. Na Inglaterra, a família das violas passou a ser chamada pelo nome do móvel – *chest* que significa arca, baú – no qual se costumavam guardar esses instrumentos quando não estavam sendo usados. Os elisabetanos davam o nome de *consort* (com significado análogo ao de "concerto") a um conjunto formado de pequeno número de instrumentos. Esse podia ser composto de instrumentos só de uma mesma família e, então, era chamado *whole consort*, ou formado de instrumentos de diferentes famílias e, neste caso, designado como *broken consort*, pois a uniformidade dos sons fora "quebrada".

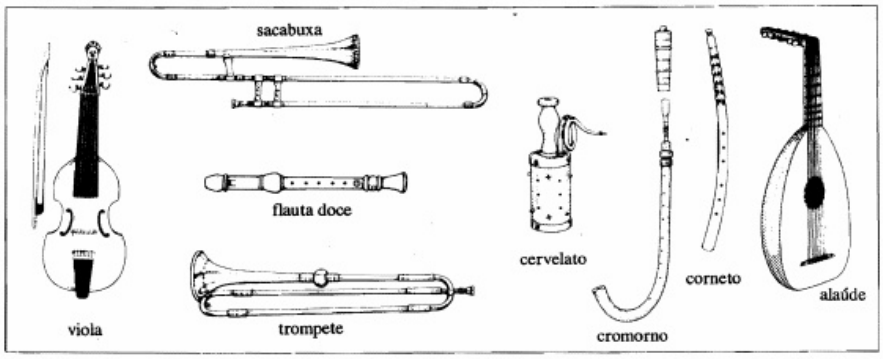
Cromorno: neste instrumento cujo formato lembra uma bengala, a cápsula que envolve a palheta dupla produz sonoridade suave, mas muito aguda.

Cervelato ou cervela: instrumento de palheta dupla, sonoridade baixa e timbre parecido com um zumbido. Possui um cilindro de apenas trinta centímetros de altura, dentro do qual se encontram enroscados nove tubos paralelos.

Corneto: instrumento de forma curva, feito de madeira ou marfim e, geralmente, revestido de couro. Possui bocal parecido com o do trompete, mas os seus orifícios são como os da flauta. É capaz de produzir sons muito variados, desde os mais suaves e melodiosos até os extremamente brilhantes e cheios.

Sacabuxa: assim se chama o instrumento que é o ancestral do trombone. Contudo, sua campânula não muito aberta permite que tenha sons mais arredondados e doces que os do trombone.

Trompete: o tubo está agora dobrado para torná-lo mais facilmente manejável. No entanto, até o século XIX, quando foi inventado o sistema de válvulas, o seu número limitado de notas só podia ser obtido pela variação da força posta nos lábios.



Mulher tocando viola

Violas: a família das violas nada tem a ver com a dos violinos que surgiria dentro de pouco tempo. As violas possuem curvas laterais e costas chatas. Nelas, há seis cordas e o ponto tem tastos (como os da guitarra) para mostrar onde as cordas são "interrompidas". Ela é segurada verticalmente e não enfiada sob o queixo. Tem sonoridade velada, mais suave e nasalada que a dos instrumentos da família dos violinos.

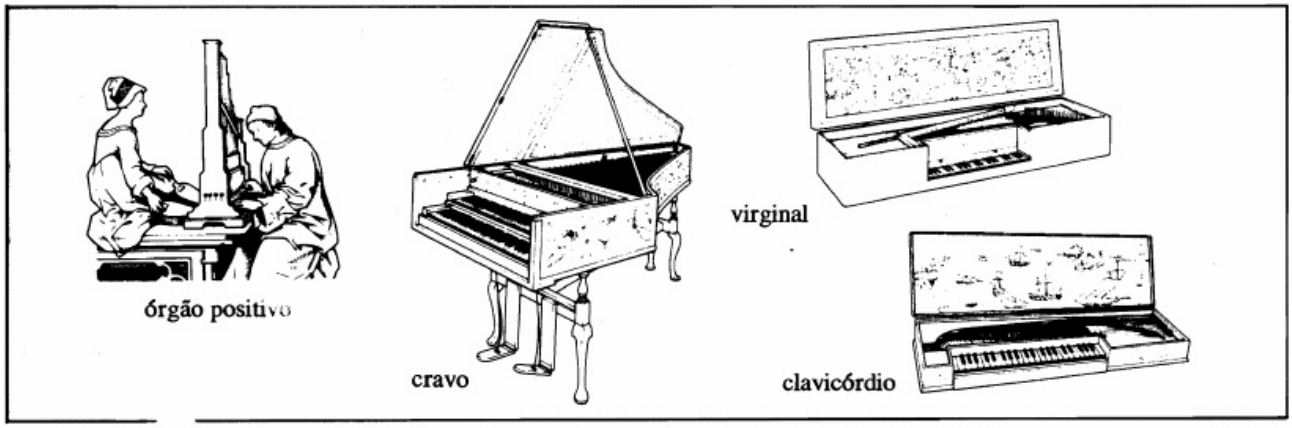
Os seus três tamanhos (soprano, tenor e baixo), quando reunidos, formavam um conjunto – um *whole consort* – que teve grande popularidade, sobretudo na Inglaterra elisabetana.

Alaúde: o alaúde de cordas pinçadas da Renascença tinha a forma de pêra, com o cravelhal dobrado para trás. No ponto havia tastos e as cordas eram afinadas aos pares, em uníssono. Era usado para fazer acompanhamento de canto e atuava tanto na qualidade de solista como na de membro de um *consort*.

Instrumentos de teclado: eram os seguintes: cravo, virginal, clavicórdio, órgão positivo e regal. O cravo e o virginal tinham cordas pinçadas. A tecla, ao ser abaixada, fazia levantar dentro do instrumento uma peça de madeira, denominada lamela, que pinçava a corda com uma palheta de pena ou couro. A maioria dos cravos tinha só um manual (ou teclado), mas havia alguns com dois. Nestes, jogos completos de cordas e lamelas (em número de dois ou mais) eram acionados por registros de mão ou pedais para que o instrumento pudesse produzir contrastes entre sons fortes e fracos e outras particularidades sonoras. O virginal de forma oblonga, muito popular entre os ingleses, não passava de um cravo simplificado no qual as cordas – uma para cada nota – corriam paralelas ao teclado.

No clavicórdio, os sons eram produzidos por lâminas de bronze, chamadas "tangentes", que, ao bater nas cordas, ficavam encostadas até que as teclas fossem soltas. Embora de sonoridade extremamente fraca, essa podia ser modificada de acordo com a força empreendida no toque das teclas.

O órgão positivo era um instrumento de tamanho médio (positivo no sentido de que podia tanto ser "posto" em cima de uma mesa como no chão). Para tocá-lo eram necessárias duas pessoas: uma para ocupar-se dos foles e outra do teclado. Quanto ao regal, era um harmônio portátil, com uma sonoridade equivalente à de um conjunto de cromornos.



Exercício 41 A maioria dos discos de "Música Antiga" traz nas capas explicações sobre os instrumentos que tocam as músicas que estão gravadas. Ouça várias peças, procurando descobrir quais instrumentos estão tocando em cada uma das faixas do disco e depois associe-os às descrições e desenhos dessas páginas.

23 O Órgão

O órgão moderno é o mais complexo de todos os instrumentos. Os seus sons são produzidos pelo vento que sopra através de jogos (ou fileiras) inteiros de tubos. Em cada jogo, os tubos estão graduados no tamanho, conseqüentemente, com a altura das notas que emitem também graduada e cada um dos jogos possui o seu timbre particular. A ventilação costumava ser feita por foles movidos manualmente ou com os pés. Hoje, no entanto, em quase todos há um sistema soprador acionado eletricamente.

Os jogos de tubos estão ligados a dois ou mais teclados, também chamados *manuais*. Os *pedais* são de madeira e têm configuração semelhante a de um teclado de piano com suas notas brancas e pretas. O organista toca-os com as pontas dos pés e os calcanhares. Quando os pedais ou as teclas são pressionados, o vento penetra nos tubos produzindo as notas cuja altura depende, sobretudo, do comprimento do tubo.

quanto mais curto o tubo, mais alta será a nota
quanto mais longo o tubo, mais baixa será a nota

Há dois tipos principais de jogos: os de boca, que produzem sons à maneira da flauta; e os de palheta, nos quais finas lâminas de metal no interior dos tubos vibram com a passagem do ar.

Por meio de vários registros ou botões, o organista recolhe os jogos que devem ser postos em ação. Cada registro controla um jogo de tubos com o timbre que lhe é característico. Os sons vão desde aqueles básicos e próprios do órgão, denominados diapasão, até os que imitam outros instrumentos, como flauta, trompete, viola etc. O organista pode tanto misturar diferentes sonoridades, como fazê-las contrastadas se usar simultaneamente os dois manuais, tocando cada um com uma das mãos. Além disso, dispõe dos registros de cópula que lhe permite, tocando só num dos teclados, fundir dois ou mais manuais e obter uma mistura mais rica de timbres e, quando for o caso, também maior volume sonoro.

24 O Piano

O **pianoforte**, normalmente referido só como piano, foi inventado em 1698 pelo italiano Bartolomeo Cristofori, que batizou o seu instrumento com o nome de **gravicembalo col piano e forte**, isto é, um "cravo com forte e piano". Mas, enquanto o cravo tem suas cordas pinçadas, no instrumento de Cristofori, elas são batidas por martelos, forte ou fracamente, de acordo com a força que o pianista põe nos seus dedos.

Isto não só veio dar ao piano notável poder de expressão, como também trazer-lhe uma série de possibilidades extremamente interessantes. O pianista, doravante, iria poder tanto fazer contrastes súbitos de sonoridade, como ainda controlar todas as várias nuanças intermediárias de sons e volume. A sonoridade podia ir crescendo, tornando-se cada vez mais forte, ou diminuindo, fazendo-se cada vez mais fraca; aos sons unidos e sustentados de um *legato* podiam opor-se aqueles destacados e secos do *staccato* e, contra um tranqüilo fundo de acompanhamento executado pela mão esquerda, jogava-se uma expressiva melodia ao estilo *cantabile*, modelada pela direita.

O piano moderno tem uma extensão de sete e um quarto de oitavas – maior do que a de qualquer outro instrumento, à exceção do órgão. As suas cordas estão esticadas numa armação de ferro, atrás da qual se acha a tábua de harmonia que aumenta o volume sonoro e enriquece as qualidades do som. As notas do baixo possuem apenas uma corda, as da extensão do tenor, duas e as restantes, três. A altura das notas depende do comprimento, da espessura e da tensão (do esticamento) das cordas:

quanto mais curta a corda quanto mais fina a corda quanto mais esticada a corda	→	mais rápidas serão suas vibrações, logo, mais aguda será a nota

Quando uma tecla do piano é abaixada, aciona-se um mecanismo dos mais complexos que, em última instância, visa a batida de um martelo revestido de feltro na corda (ou cordas) correspondente à nota da tecla abaixada. No momento em que a tecla for solta, um abafador, também revestido de feltro – erguido antes do impacto do martelo sobre a corda –, torna a descer para abafar a(s) corda(s) e silenciar imediatamente o som.

O piano possui dois pedais. O da direita – chamado pedal forte – mantém suspensos todos os abafadores para que as cordas atingidas possam vibrar livremente até que ele seja novamente solto. Se o pianista apertar o pedal da esquerda – denominado pedal surdina ou pedal doce – irão produzir-se sons mais abafados e suaves. Nos pianos "verticais", isto é conseguido por meio de uma faixa de feltro que se interpõe entre os martelos e as cordas. Nos pianos de cauda (horizontais e com forma de asa), este pedal faz todo o mecanismo (o teclado e os martelos) mover-se ligeiramente à direita, para que os martelos batam somente em duas das três cordas, ou numa só em vez de duas, diminuindo, conseqüentemente, o volume sonoro. (Veja as expressões italianas *una corda* e *tre corde* à p. 21).

Exercício 42 Procure ouvir trechos de gravações de diferentes instrumentos de teclado. Em seguida, identifique esses instrumentos e descreva como os sons de cada um são produzidos.

Exercício 43

teclas cordas tubos pedais martelos registros palhetas tangentes

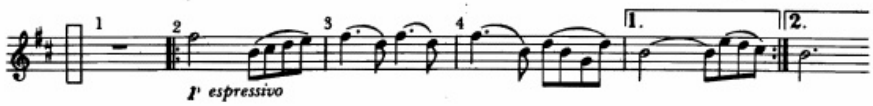
1. Relacione as palavras do quadro acima com os seguintes instrumentos de teclado:

   piano: órgão: cravo: virginal: clavicórdio.

2. Quais desses instrumentos têm as cordas pinçadas?
3. E em quais são elas batidas?
4. Quais deles possuem pedais? Qual a finalidade dos pedais em cada um desses instrumentos?

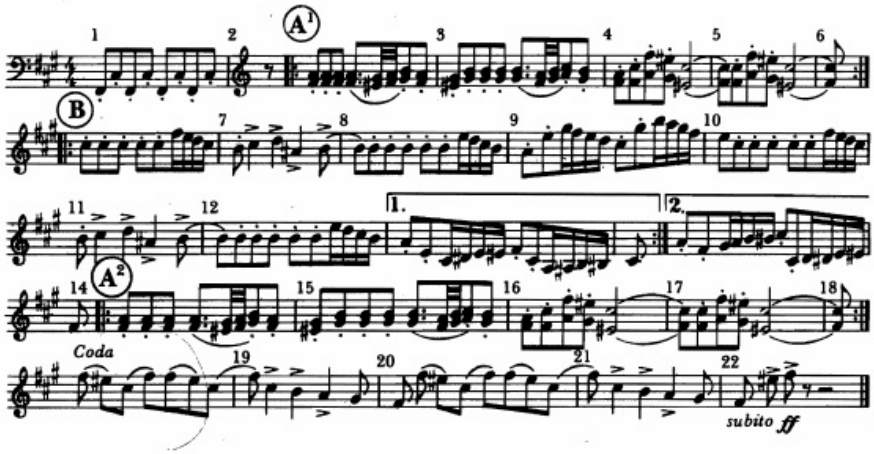
Exercício Especial D

1 "Cena" do balé *Lago dos Cisnes* **Tchaikovsky (1840-1893)**



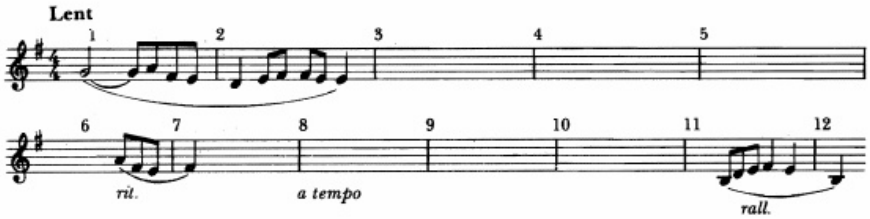
1. Sugira uma indicação de andamento que esteja de acordo com a música.
2. Explique o significado desses sinais: |1. |2.
3. O que quer dizer "expressivo"? A qual instrumento esta palavra diz respeito?
4. Este instrumento é só de uma palheta, de palheta dupla ou desprovido de qualquer palheta?
5. Cite um instrumento que tem importante parte no acompanhamento.
6. Está a música em tom maior ou menor? Qual é o seu tom?
7. Está faltando o compasso no início da pauta. Qual seria ele?
8. Cite dois compositores de mesma nacionalidade que Tchaikovsky.

2 "Dança dos Pequenos Cisnes" do balé *Lago dos Cisnes* **Tchaikovsky (1840-1893)**



1. A execução desta música é *staccato* ou *legato*?
2. As notas fá♯ e dó♯, ouvidas no compasso 1 da primeira parte, são continuamente repetidas. Que instrumento as toca? Que nome recebe um trecho musical que é assim insistentemente repetido?
3. Que par de instrumentos toca inicialmente a melodia da parte A?
4. Esse trecho é repetido depois por dois outros pares de instrumentos. Que instrumentos são estes e quais deles são os "transpositores"?
5. Que instrumentos tocam a melodia da parte B?
6. A coda (o trecho de conclusão) termina com um *subito ff*. O que significa isso?
7. Em que compassos desta dança se emprega a síncope?
8. Está a música em tom maior ou menor? Qual é o seu tom?
9. A parte B modula para o tom da subdominante. Que tom é esse?
10. Que contrastes são notados entre as partes A e B?

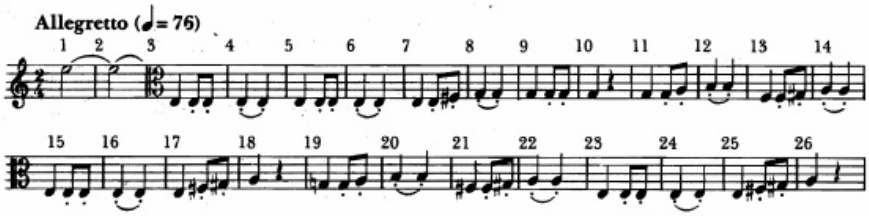
3 *Pavana para uma Infanta Defunta* — Ravel (1875-1937)



Essa "Pavana para uma defunta princesa espanhola" foi originalmente composta para piano e depois orquestrada pelo seu autor.

1. Qual instrumento Ravel escolheu para tocar a melodia? A que naipe da orquestra pertence ele?
2. Que palavra italiana descreve como devem ser tocados os instrumentos de corda?
3. Sugira uma indicação de dinâmica para o começo da música.
4. Que instrumento toca a pequenina frase dos compassos 6 e 7? E qual o que toca a dos compassos 11 e 12?
5. Em que tempo do compasso 7, a harpa toca um *glissando*? O que quer dizer isso?
6. Ravel escreve a palavra francesa *lent* para indicar o andamento. Em português e em italiano que palavra expressaria a mesma coisa?
7. Explique: *rit.* *a tempo* *rall.*
8. Mencione outras peças de Ravel que você já tenha ouvido.
9. Cite outro compositor que tenha vivido na mesma época e no mesmo país que Ravel.

4 Segundo Movimento da Sinfonia N. 7 em Lá Maior — Beethoven (1770-1827)

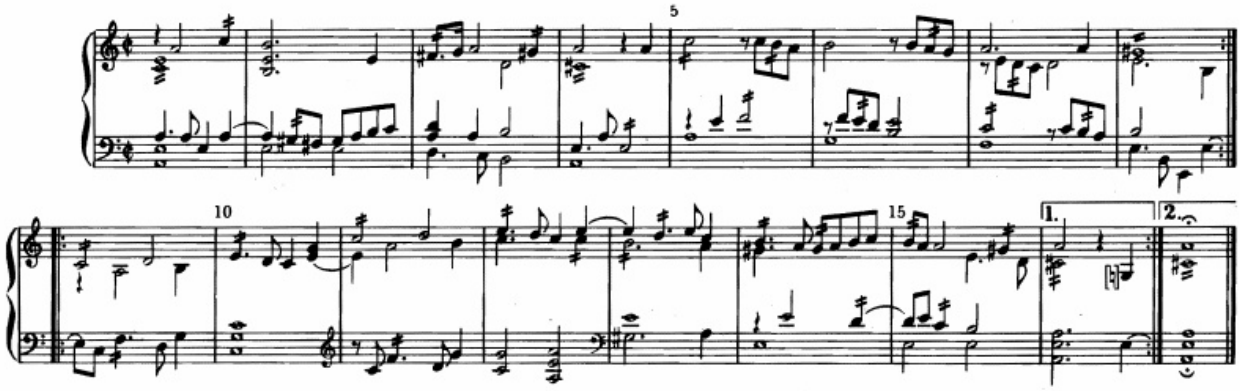


1. Quais são os dois naipes da orquestra que tocam o acorde inicial?
2. Que instrumentos tocam a melodia? A que naipe pertencem?
3. Qual o nome da primeira nota da melodia que eles tocam?
4. *Allegretto* é andamento mais rápido ou mais lento que *allegro*?
5. Logo depois da indicação do andamento, Beethoven escreve ♩ = 76. O que significa isto?
6. Está a música em tom maior ou menor? Que tom é esse?
7. No compasso 10, houve uma modulação para o tom relativo. Que tom é esse?
8. Embora não apareçam as indicações de dinâmica no trecho que aqui se encontra, Beethoven usou os seguintes sinais:

   pp *p* *f* ═══

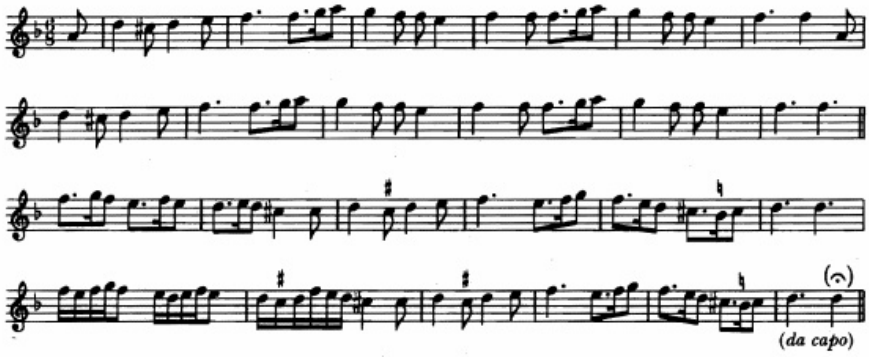
   Sugira em que lugares da partitura cada um deles poderia ser colocado.
9. A tessitura desta peça é homofônica ou polifônica?
10. Que tipos de contrastes musicais são por Beethoven usados neste trecho?
11. Escreva os oito primeiros compassos da melodia, primeiro na clave de sol e, depois, na de fá.

5 Pavana: *The Earle of Salisbury* **William Byrd (1543-1623)**



1. Qual destes instrumentos de teclado toca a peça:
   cravo; clavicórdio; órgão positivo.
2. Por que modo este instrumento de teclado faz com que os seus sons sejam diferentes dos outros dois mencionados?
3. Em que compassos desta pavana (dança de andamento lento e caráter majestoso) Byrd emprega a *imitação*?
4. Descreva o tipo de cadência usado por Byrd no final da dança.
5. Cite três outros compositores que tenham vivido na mesma época e no mesmo país que Byrd.

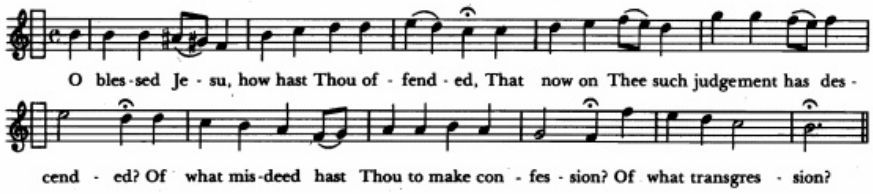
6 La Coranto* **Thomas Morley (1557-1602)**



1. Identifique todos os instrumentos que você conseguir reconhecer que tocam esta animada *Coranto*, uma música dançada em carreira.
2. Os instrumentos formam um *whole consort* ou um *broken consort*?
3. O que quer dizer a expressão *da capo*, escrita no fim da música?
4. Quantos tempos há em cada compasso, nesta música?
5. Em que compassos Morley usa o recurso melódico denominado seqüência?
6. A última linha da música é basicamente a mesma que se acha acima, apenas um pouco modificada. Que tipo de recurso musical Morley está usando: *ornamento, aumentação ou diminuição*?
7. Em que compassos desta dança sente-se o ritmo sincopado?

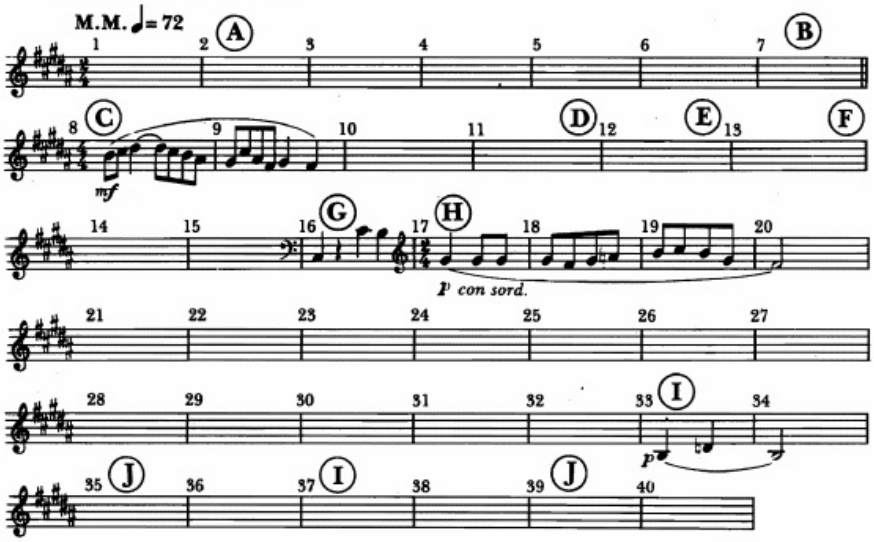
* Esta peça faz parte do disco *Two Renaissance Dance Bands* (1E053 04849), gravado por David Munrow, executante inglês de instrumentos medievais. [Neste exercício, os itens 1, 2 e 7 necessitam de audição prévia. (N.R.T.)]

7 Coral: "Herzliebster Jesu" ("Ó abençoado Jesus") da *Paixão Segundo São Mateus* **Bach (1685-1750)**



1. Que tipos de vozes cantam este coral?
2. A armadura foi omitida. Qual seria ela?
3. Explique o que quer dizer o sinal 𝄐 aqui usado.
4. Que tipo de cadência finaliza a primeira frase?
5. Para que tom a música foi modulada, no final da segunda frase?
6. Descreva a cadência usada por Bach para terminar a peça.

8 Ronde des Princesses (Dança de roda das Princesas) do balé *O Pássaro de Fogo* **Stravinsky (1882-1971)**



1. Qual destas palavras condiz com a música tocada pelas flautas na letra **A** da partitura? *coral; cânone; ostinato; seqüência.*
2. Qual destes termos italianos poderia estar escrito na Letra **B**? *molto cresc.* *accelerando* *poco ritard.*
3. Que instrumento toca a melodia na parte **C**? Qual o que faz o acompanhamento?
4. Nas letras **D, E** e **F**, há solos de clarinete, fagote e violoncelo, mas em que ordem são estes instrumentos ouvidos?
5. Que palavra italiana poderia estar escrita sob as notas baixas da letra **G**?
6. Diga os nomes dos instrumentos que têm a parte do canto na letra **H**.
7. Esta mesma frase de quatro compassos (da letra **H**) é depois repetida. Em que compassos ela é novamente ouvida? Quais os instrumentos que estão "dobrando" o canto?
8. Nas letras **I** e **J**, há dois instrumentos de sopro que tocam frases alternadas. Quais são eles?

* Ó abençoado Jesus, como foi que ofendestes para que agora tal julgamento se abatesse sobre Vós? Que iniqüidades e transgressões tendes de confessar?

terceira parte: TODOS OS GÊNEROS DE MÚSICA

25 Formas Musicais Simples

Usamos a palavra **forma** para referir a maneira como os compositores arranjam e ordenam suas idéias musicais, ou seja, como eles elaboram, moldam e estruturam uma composição. Há dois elementos básicos usados por eles: a *repetição* e o *contraste*. Uma certa repetição de idéias é necessária para encadear a música, para dar unidade à composição. Quanto aos contrastes, são feitos de diversas formas e criados para que as idéias ganhem interesse e se mostrem diversificadas. (Ver p. 44.)

Forma binária

A peça de forma *binária* é construída com *duas* seções de igual peso que são designadas pelas letras A e B, sendo a segunda uma réplica da primeira. Todas as duas seções têm, normalmente, o sinal de repetição.

Seção A	Seção B

B pode ser do mesmo tamanho que A ou algo maior. Em quase todas as peças binárias, quando está para chegar o fim da seção A, há uma modulação para B que, no entanto, deve ir outra vez encaminhando-se na direção da tônica. As mesmas idéias musicais encontram-se nas duas seções que contrastam uma da outra principalmente pelos seus diferentes tons.

Exemplos O *Minueto* de Haydn (p. 25), a *Gavota* de Corelli (p. 27), o movimento da Sonata para Violino (p 38) e a *Pavana* de Byrd (p. 69).

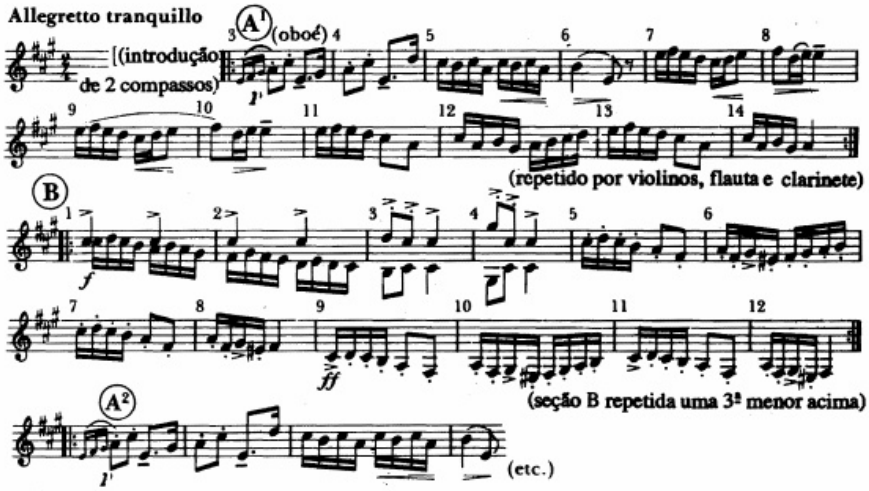
Forma ternária

A peça de forma *ternária* é construída com *três* seções, A B A:

A^1 Enunciado	B Contraste	A^2 Enunciado

A^1 e A^2 são iguais, enquanto B se diferencia destas duas seções e, normalmente, é apresentado em tom completamente diverso. Quando a seção A^1 retorna como A^2, esta última pode estar composta exatamente como foi ouvida da primeira vez, ou um tanto modificada para avivar o seu interesse musical.

Exemplos A peça de Haydn (p. 39) e a *Dança dos Pequenos Cisnes* de Tchaikovsky (p. 67). Ouça também a *Dança Norueguesa N. 2* de Grieg, onde os contrastes entre as seções A e B se fazem de forma admirável:



Forma rondó

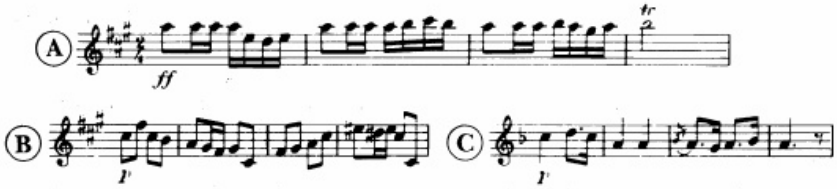
Num rondó, o tema principal (seção A) está sempre "rondando" as outras seções (B, C e quantas mais houver). Chama-se episódio qualquer seção que seja diferente da A. Damos aqui o plano de um rondó elaborado como A B A C A, embora haja outros que tenham três ou até mais episódios:

A^1 tema principal	B 1º episódio contraste	A^2 repetição do tema principal		A^3 repetição do tema principal

O compositor quando faz o tema principal (A) voltar, pode apresentá-lo um tanto abreviado ou de certo modo modificado. Pode concebê-lo como uma passagem que liga naturalmente duas seções e usá-lo como *coda* para terminar a peça.

Exemplos

"Rondó" de *The Fairy Queen* de Purcell; o terceiro movimento do Concerto para Trompa N. 3 de Mozart e o Prelúdio da ópera *Carmem* de Bizet. A seguir, damos um fragmento de cada uma das três melodias que constam desta última peça. Você irá notar que todas as vezes que o tema principal (A) entra, Bizet apresenta-o de maneira facilmente reconhecível.



Tema e variações

Esta é uma das mais antigas formas musicais. O compositor escolhe para tema uma melodia bem singela, fácil de ser assimilada e, geralmente, numa planificação binária ou ternária. Primeiro, ela a apresenta de maneira relativamente simples, direta. Depois, repete-a, tantas vezes quanto o desejar, mas, então, modificada, vestida com outras roupagens, variando-a de diferentes maneiras. Isso, ele faz ou por meio de mudanças – como de harmonia, modo (de um maior para outro menor e vice-versa), ritmo, andamento instrumentação – ou através do emprego de recursos melódicos e rítmicos, como os citados nas pp. 30 e 31.

Exemplos

O movimento lento do Quarteto para Cordas "Imperador" de Haydn e as Variações sobre um Tema de Joseph Haydn, Op. 56, de Brahms.

Basso ostinato ou baixo obstinado

Esta é uma forma bastante especial usada na escrita de uma variação, onde o tema – "ou baixo obstinado" – aparece repetido seguidamente numa parte grave, enquanto nas mais altas vai desenvolvendo-se uma tessitura contínua de harmonias e melodia. "O Lamento de Dido" da ópera *Dido e Enéias* de Purcell é um belo exemplo de *basso ostinato*.

Exercício 44

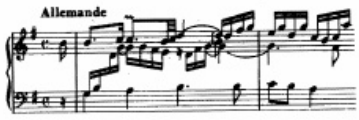
Ouça duas ou três das seguintes peças e descubra a forma musical que o compositor usou em cada uma delas:

(a) Tchaikovsky: "Dança das Flautas" de *O Quebra-Nozes*
(b) Händel: "La Réjouissance" de *Music for the Royal Fireworks* (Música para os fogos de artifício reais)
(c) Bizet: Prelúdio para *L'Arlésienne*
(d) Beethoven: movimento lento da Sonata para Piano N. 8 ("Patética")
(e) Schubert: o quarto movimento do Quinteto "A Truta"
(f) Villa-Lobos: Choros N. 10
(g) Prokofiev: "Máscaras" do balé *Romeu e Julieta*

26 Formas Maiores

As formas musicais descritas nas pp. 71 e 72 tanto podem ser usadas no planejamento de peças soltas, independentes, como no de um ou mais dos movimentos ou peças que estruturam formas maiores como as das suítes, sonatas, concertos e quartetos de corda.

Suíte



(Bach: Suíte Francesa N.5)

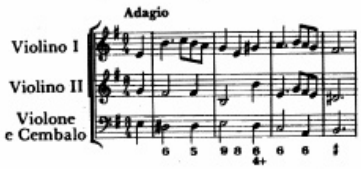
A palavra **suíte** (do francês *suite*: série, seqüência) designa um certo número de peças, normalmente de danças, que estão reunidas numa obra elaborada como um todo. Durante o período barroco (veja o quadro cronológico da p. 94), foi composta uma grande quantidade de suítes cuja estrutura mais usada acabou sendo a que reunia quatro danças de diferentes países:

(1) *allemande* (da Alemanha) de compasso $\frac{4}{4}$ e andamento moderado;
(2) *courante* (da França) de compasso $\frac{3}{2}$ ou $\frac{6}{4}$ e andamento relativamente rápido ou em vez desta, a *corrente* (da Itália) de compasso $\frac{3}{4}$ ou $\frac{3}{8}$ e andamento muito rápido;
(3) *sarabande* (da Espanha) de compasso ternário com o segundo tempo geralmente acentuado e andamento vagaroso;
(4) *gigue* (da Inglaterra) quase sempre num compasso composto e andamento vivo.

Todas essas danças eram usualmente na forma binária (ver p. 71). Há algumas suítes que começam com um prelúdio (uma peça de abertura) e possuem, antes ou depois da *gigue*, uma ou mais danças extras de origem francesa, chamadas *galanteries*. Dentre essas, as mais comuns são: o *minuet*, de compasso $\frac{3}{4}$, andamento moderado e caráter imponente; a *gavotte*, de compasso $\frac{2}{2}$ ou $\frac{4}{4}$, caráter também majestoso e imponente, mas, em geral, num andamento mais rápido que o minueto e com suas frases sempre iniciadas no meio do compasso; a *bourrée*, de compasso $\frac{2}{2}$ (ocasionalmente, $\frac{4}{4}$), andamento rápido e com as frases começadas num tempo fraco.

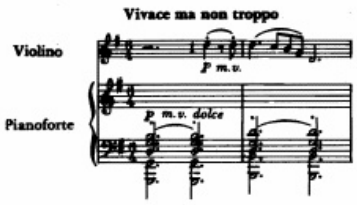
Durante o século XIX, certos compositores costumavam formar suítes orquestrais com as peças que haviam composto para obras de balé ou óperas, como por exemplo a suíte de Tchaikovsky de *O Quebra-Nozes* ou a de Bizet da ópera *Carmem*. Outra modalidade de suíte é a que se compõe de músicas de cena, escritas para acompanhar representações teatrais, como a obra de Grieg para *Peer Gynt* de Ibsen ou a de Mendelssohn para *Sonho de uma Noite de Verão* de Shakespeare.

Sonata



(Corelli: *Sonata em Trio, Op. 2 N.4*)

Sonata quer dizer "soado", por conseguinte, designa uma peça destinada a ser tocada e, neste sentido, opõe-se à *cantata* que é obra para canto. Durante o período barroco, escreveram-se muitas sonatas para dois instrumentos (freqüentemente, violinos) e acompanhamento de contínuo. A parte deste último consistia numa linha do baixo composta para um instrumento do tipo de violoncelo. No entanto, para tocar os acordes que preenchiam as harmonias desta linha, os compositores tinham de lançar mão de um cravo ou órgão, com função igualmente de contínuo. Costumavam, então, acrescentar, embaixo da linha do baixo, números indicativos das harmonias que se faziam necessárias. Esta forma musical ficou sendo denominada **sonata em trio** – a palavra trio referindo-se às partes dos três instrumentos, embora a peça fosse, na realidade, executada por quatro instrumentistas. Certas sonatas foram escritas apenas para contínuo e outro instrumento melódico (veja p. 38). Em suas partituras encontram-se notas de tipo menor referentes às harmonias que deveriam ser executadas pelo cravista. As sonatas barrocas eram, normalmente, compostas de quatro movimentos que contrastavam um do outro pelo andamento (lento: rápido: lento: rápido) e quase todos estavam estruturados na forma binária.



(Brahms: *Sonata para Violino N. 1*)

A partir da metade do século XVIII, os compositores passaram a designar como sonata uma obra de vários movimentos, composta apenas para um ou dois instrumentos, em geral, para piano ou para violino e piano. Se a peça fosse para três instrumentos, seria chamada trio, se para quatro, quarteto, sendo um quarteto de cordas para dois violinos, viola e violoncelo (ver p. 76).Quanto à **sinfonia** (palavra que significa reunião de sons), esta é, em sua estruturação, uma sonata para orquestra.

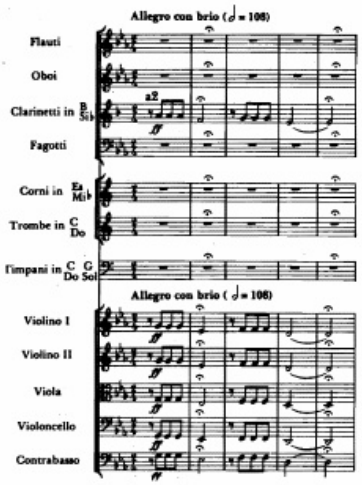
A maioria das sinfonias e dos quartetos e uma quantidade de sonatas apresentam quatro movimentos que diferem um do outro tanto pelo andamento como pelo caráter e estão quase sempre ordenados da seguinte maneira:

Primeiro movimento

Este é de andamento bastante vivo e quase sempre elaborado de acordo com a chamada *forma sonata*, designação, por sinal, muitas vezes entendida erradamente, pois a palavra sonata não se refere à estrutura de uma obra completa, mas a um tipo determinado de forma musical usado na composição de apenas um dos movimentos de obras como sinfonias, quartetos de corda e outras modalidades de música de câmara, além da sonata propriamente dita.

A forma sonata desenvolveu-se da forma binária, embora tenha uma configuração ternária dada pelas suas três seções principais: **exposição, desenvolvimento** e **recapitulação**. Há peças que apresentam uma introdução de andamento lento antes de iniciar-se, de fato, a forma sonata.

Exposição (apresentação)			**Desenvolvimento** (discussão)	**Recapitulação** (reexposição)			**Coda**
1º tema (tônica)	ponte (mudança de tonalidade)	2º tema (em novo tom)	mudança para novas tonalidades, discutindo, desenvolvendo, combinando e opondo as idéias apresentadas na exposição	1º tema (tônica)	ponte (agora alterada)	2º tema (*tônica*)	para finalizar



(Beethoven: *5ª Sinfonia*)

1. *Exposição* Aqui, o compositor expõe ou apresenta o seu material. Suas idéias principais são chamadas temas, no sentido de que serão posteriormente discutidas. Há dois temas, cada um dos quais pode ser formado não de uma única melodia, mas de várias idéias musicais. Os dois se diferenciam não só pela tonalidade, mas em geral também pelo caráter. O primeiro é mostrado no tom da tônica. Segue-se, então, uma ponte ou passagem, cuja modulação leva ao tom em que será exposto o segundo tema.

2. *Desenvolvimento* Nesta seção, o compositor "desenvolve" ou explora as possibilidades musicais de qualquer das idéias que apresentou na seção anterior. Ele pode criar, por exemplo, um clima de fortes tensões, de dramáticos conflitos cujo clímax visa levar a música de volta a seu "estado habitual", a pô-la novamente no tom da tônica, para dar início à recapitulação.

3. *Recapitulação* O compositor, agora, "recapitula" ou repete de maneira um tanto diferente as idéias musicais apresentadas na exposição. O tema inicial é ouvido no tom da tônica, como da primeira vez. A ponte, porém, aparece alterada para que o segundo tema se faça também ouvir na tônica. Segue-se, então, a *coda* que concluirá o movimento.

Segundo movimento

O segundo movimento tem andamento lento e é em estilo mais cantável. Quase sempre está construído na forma ternária ou na de tema e variações. Alguns, no entanto, apresentam a forma sonata, só que modificada, destituída da seção de desenvolvimento.

Terceiro movimento

Neste ponto, Haydn e Mozart escreviam um Minueto e Trio. Beethoven, mais tarde, costumava substituir o minueto por um brilhante e vigoroso *scherzo* (em português, "brincadeira"), mas conservando o mesmo plano básico usado por seus antecessores. O movimento no todo tem configuração ternária, mas cada uma de suas seções são perfeitas miniaturas da forma binária ou ternária:

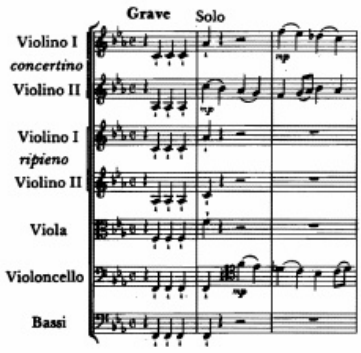
A^1	B	A^2
Minueto	**Trio**	**Minueto**
‖: a :‖ : b (a) :‖	(diferenciado) ‖: c :‖: d (c) :‖	‖ a ‖ b (a) ‖

Finale

O movimento final – normalmente, de andamento rápido e caráter ligeiro – pode ter as seguintes formas: rondó, sonata, uma mistura dessas duas e, algumas vezes, ainda a de tema e variações.

Concerto

Um dos mais emocionantes gêneros de composição é o do concerto (palavra que tanto pode provir do italiano com o sentido de "consonância", como do latim, significando disputa, luta). Sua concepção básica remonta à Renascença, com compositores – como Gabrieli – que escreveram peças para dois grupos oponentes de instrumentos. Esta idéia de oposição, de jogo de forças contrárias, surge mais tarde no **concerto grosso** barroco, onde um pequeno grupo de solistas (geralmente formado de dois violinos e um violoncelo), chamado **concertino**, é posto contra uma orquestra de cordas, designada *ripieno* ("pleno") ou *tutti* ("todos", "todo mundo"). O cravo ou órgão no papel de contínuo servia, quando tocava o ripieno, para enriquecer a tessitura deste grupo e, nos momentos de solo dos instrumentos do concertino, para fornecer-lhe as harmonias de suporte.



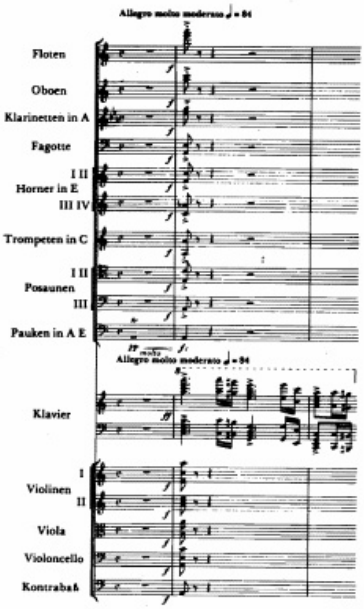
(Händel: *Concerto Grosso N. 8*)

Do concerto grosso desenvolveu-se o **concerto para solo**, no qual a figura de protagonista pertence ao instrumento que, sozinho, entra em luta contra toda uma orquestra. A idéia de contraste veio acentuar-se ainda mais e os compositores passaram a dar freqüentemente à parte solista passagens de grande brilho e extrema dificuldade técnica.

Os movimentos do concerto barroco que são de andamento mais rápido apresentam quase sempre a forma *ritornello* (em português, "retorno). Consiste em alternar as seções de tutti com as de solo, sendo as do tutti baseadas num tema principal recorrente:

Tutti 1	Solo 1	Tutti 2	Solo 2	Tutti 3	(etc.)

No período clássico, os três movimentos do concerto (não muito rápido: lento: rápido) correspondem aos de uma sinfonia sem a parte do minueto. O primeiro movimento, entretanto, é elaborado num tipo particular de forma sonata que se inicia com uma seção de "dupla exposição": a da apresentação dos principais temas só pela orquestra e a que ocorre com a entrada da parte de solo. Característico também do concerto clássico é a *cadenza*, passagem de efeitos virtuosísticos, baseada em temas anteriormente ouvidos e na qual o solista, enquanto a orquestra permanece silenciosa, tem oportunidade de exibir o brilho de sua técnica.



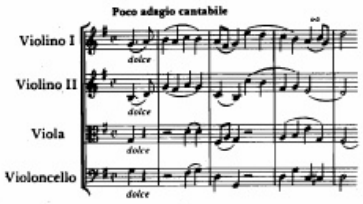
(Grieg: *Concerto para Piano*)

Durante o período romântico, o concerto passou por várias transformações. Os compositores empregavam orquestras bem maiores e as partes de solo foram tornando-se cada vez mais difíceis. Havia somente uma exposição, em geral, ouvida logo no início, com a entrada do solista que, em seguida, passava a dividir os temas com a orquestra. A educada competição dos concertos clássicos se transformara numa dramática e emocionante luta do solista contra todo o peso e poder de uma enorme orquestra.

Música de câmara

Música de câmara é aquela escrita para pequenos conjuntos de instrumentos solistas e destinada mais a câmaras ou pequenos recintos do que a ambientes de grandes dimensões. Seja qual for a combinação de instrumentos que estejam em jogo, há apenas um executante para cada parte, diferente, portanto, da música orquestral, onde uma mesma parte pode ser compartilhada por vários instrumentistas.

Damos, aqui, as combinações mais usuais de instrumentos que empregam os compositores nas obras de câmara. Cada nome (trio, quarteto etc.) descreve não só o grupo de instrumentistas como também a composição que eles executam:



(Haydn: *Quarteto de Cordas, "Imperador"*)

Trio (três)	*trio de cordas:* violino, viola, violoncelo *trio de piano*: piano, violino, violoncelo
Quarteto (quatro)	*quarteto de cordas*: 2 violinos, viola, violoncelo *quarteto de piano*: piano + trio de cordas
Quinteto (cinco)	*quinteto de cordas*: quarteto de cordas acrescido de um instrumento como: viola, violoncelo ou contrabaixo *quinteto de piano*: em geral, piano + quarteto de cordas (mas o Quinteto de Schubert "Truta" é para piano, violino, viola, violoncelo e contrabaixo) *quinteto de sopro*: flauta, oboé, clarinete, baixo, trompa
Sexteto (seis)	*sexteto de cordas*: em geral, 2 violinos, 2 violas, 2 violoncelos

Quanto maior o número de instrumentos, maior será também o número da combinação destes, o que torna impossível saber, somente pelo título, quais são os que de fato estão estipulados na partitura da música. Por exemplo: o *Septeto* (sete) de Beethoven é para clarinete, fagote, trompa, violino, viola, violoncelo e contrabaixo; enquanto o *Septeto* de Saint-Saëns é para piano, trompete, 2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. O *Octeto* (oito) de Mendelssohn é para 4 violinos, 2 violas e 2 violoncelos; já o de Schubert é para clarinete, fagote, trompa, 2 violinos, viola, violoncelo e contrabaixo.

Exercício 45 Ouça alguns trechos de música de câmara de diferentes compositores. Enquanto estiver ouvindo anote:
(a) os instrumentos que tocam a peça;
(b) o tipo de composição/combinação de instrumentos;
(c) se possível, o período da história da música em que teria sido composta a peça.

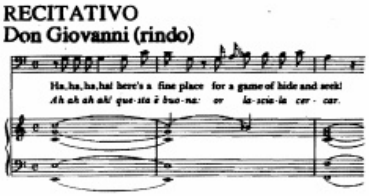
Exercício 46 Ouça os trechos das obras mencionadas abaixo, mas em ordem diversa da sugerida aqui. Enquanto estiver ouvindo descubra qual é exatamente o tipo de composição que está sendo tocada.
(a) uma dança de suíte para instrumento de teclado de Purcell, Bach ou Händel
(b) um dos movimentos de uma sonata em trio de compositor barroco
(c) qualquer dos movimentos de uma sonata de compositor clássico ou romântico
(d) um trecho de qualquer concerto grosso de compositor barroco
(e) um trecho de qualquer concerto para solo
(f) o minueto de uma sinfonia de compositor clássico
(g) uma parte do movimento de uma sinfonia de compositor romântico
(h) um trecho de qualquer quarteto de cordas
(i) parte de uma obra de câmara que seja para mais de quatro instrumentos

27 Óperas e Oratórios

Ópera é um drama musicado onde os papéis estão confiados a cantores que representam e cantam acompanhados por uma orquestra, com a participação, muitas vezes, de um coro. Em algumas óperas, há partes de diálogos falados e em outras, cada palavra é cantada.

As *árias* são peças escritas para vozes solistas e, nas passagens, chamadas *recitativos*, as palavras são ouvidas rápida e mecanicamente. Embora num recitativo não haja muito "canto", a linha melódica acompanha rigorosamente tanto o alteamento e descida da fala, como o ritmo natural das palavras. Há dois tipos de recitativo: o *secco*, no qual as vozes se apóiam em acordes muito simples tocados por cravo, às vezes, seguido de um violoncelo para reforçar a parte do baixo, e o *stromentato* ou *accompagnato*, aquele que é usado pelo compositor quando sente necessidade de intensificar a natureza dramática das palavras através de um acompanhamento orquestral.

RECITATIVO
Don Giovanni (rindo)

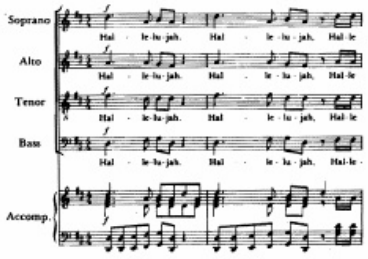


(Mozart: *Don Giovanni*)

O recitativo é um meio de apressar o "relato da história". Já as árias, mais melodiosas e fluídicas, são em geral empregadas para descrever os pensamentos e emoções suscitados nos personagens pelos acontecimentos que vão ocorrendo durante a trama.

Aqui, damos os nomes de alguns dos mais importantes compositores de ópera:

Monteverdi (1567-1643)	Rossini (1792-1868)	Smetana (1824-1884)
Händel (1685-1759)	Donizetti (1797-1848)	Bizet (1838-1875)
Gluck (1714-1787)	Bellini (1801-1835)	Puccini (1858-1924)
Mozart (1756-1791)	Wagner (1813-1883)	R. Strauss (1864-1949)
Weber (1786-1826)	Verdi (1813-1901)	Britten (1913-1976)



(Handel: *Messiah*)

O **oratório** nasceu mais ou menos na mesma época e no mesmo país que a ópera, ou seja, aproximadamente no fim do século XVI na Itália. Trata-se de uma composição musical baseada em textos religiosos, escrita para vozes solistas, coro e orquestra. Inicialmente, os oratórios se pareciam muito com as óperas. Eram formados por recitativos, árias e coros e, como as óperas, representados com cenários e artistas vestidos a caráter. Com o passar do tempo, eles deixaram de ser encenados nos palcos de teatros para serem levados exclusivamente no interior de igrejas e salas de concerto.

Dentre os muitos compositores de oratório, os mais importantes são: Händel que tem em *Israel no Egito*, *Sansão* e no *Messias* – o mais conhecido de todos os oratórios – suas melhores obras no gênero; Haydn, *A Criação* e *As Estações*; Mendelssohn, *Elias*, e Elgar, *The Dream of Gerontius*.

Além de seu *Oratório de Natal*, Bach compôs três obras sobre a *Paixão*, um tipo especial de oratório que narra a crucificação de Cristo. Fora recitativos, árias e coros, essas obras de Bach incluem também peças *corais* (hinos alemães) que são colocados nos pontos chaves para enfatizar os momentos mais solenes e comoventes da história.

Parecida com o oratório, mas em escala menor, é a *cantata*. Neste gênero, Bach compôs mais de 200 peças para solistas e coros, acompanhados por orquestra e contínuo. As cantatas de Bach quase sempre se iniciam por poderoso coro, seguido por recitativos, árias e um coral que concluirá a obra.

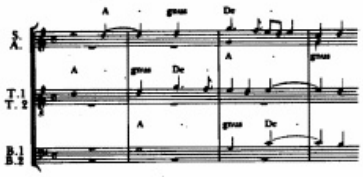
Exercício 47 Ouça alguns trechos de óperas, oratórios e cantatas. Descubra se são exemplos de recitativo, ária, coro ou coral.

28 Outros Gêneros de Música para Canto

Moteto: pequeno coral de caráter sacro, com letra em latim, quase sempre ao estilo contrapontístico e executado *a cappella*, isto é, sem acompanhamento instrumental. Os motetos mais antigos, de compositores medievais, tinham muitas vezes sentido profano e eram, em geral, escritos para duas ou três vozes, com a mais grave, chamada tenor, tocada por um instrumento.

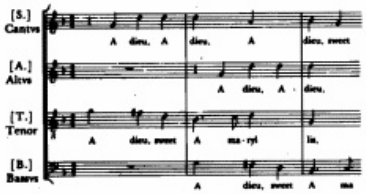
(Full anthem: 'If ye love me', de Tallis)

Anthem (hino): peça coral de caráter sacro, cantada durante os ofícios da igreja protestante, mas diferente do moteto, pois sua letra é em inglês e não em latim. O *full anthem* (hino completo) é aquele cantado do princípio ao fim pelo coro e, normalmente, sem acompanhamento. Já o *verse anthem* (hino com versículos bíblicos) tem a letra a cargo de um ou mais solistas que cantam acompanhados por instrumentos e cujas partes se alternam com seções para todo o coro.

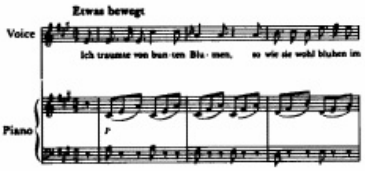

(Palestrina: *Missa Papae Marcelli*)

Missa: o ofício mais solene da igreja católica. As palavras são em latim e, habitualmente, expressas na forma de cantochão. Muitos compositores, entretanto, escreveram corais com ou sem acompanhamento orquestral, baseados nas cinco partes conhecidas como o Ordinário da Missa, isto é, nas partes imutáveis que são sempre as mesmas para todos os dias do ano litúrgico. As cinco partes do Ordinário da Missa são:

1. *Kyrie* (Deus, tende piedade de nós, Cristo, tende piedade de nós)
2. *Glória* (Glória a Deus nas alturas)
3. *Credo* (Creio em Deus)
4. *Sanctus* (Santo, Santo, Santo), *Hosanna* e *Benedictus* (Abençoado aquele que vem em nome de Deus)
5. *Agnus Dei* (Cordeiro de Deus, vós que tirais os pecados do mundo)


(Wilbye: Adieu, Sweet Amaryllis)

Madrigal: peça curta, de caráter profano, ao estilo contrapontístico, na qual se faz amplo uso da imitação. Composto em geral para quatro a seis vozes que dispensam acompanhamento, foi dos gêneros mais populares tanto na Itália do século XVI, como na Inglaterra elisabetana. Nesse último país, havia ainda duas variedades de madrigal, denominadas *ballett* (bailado) e *ayre* (canção). A primeira é uma peça de estilo mais ligeiro, tem a tessitura quase sempre em acordes, o ritmo parecido com o de uma dança e um "tra-la-la" como refrão. A segunda, *ayre*, tanto podia ser uma composição para uma só voz acompanhada por alaúde ou outros instrumentos (violas, por exemplo), como para várias vozes que cantavam com ou sem acompanhamento instrumental.



(Schubert: "Sonho de Primavera" da coleção Viagem de Inverno)

Lied: palavra alemã para canção (o plural é Lieder). No entanto, é usada para designar sobretudo as canções com acompanhamento de piano dos compositores românticos alemães do século XIX, particularmente as de Schubert, Schumann, Brahms e Wolf. Ambos, piano e canto, mantêm uma relação de igualdade. Um Lied pode ser composto ao estilo *estrófico* no qual a mesma frase musical está repetida em todos os versos do poema, ou ao estilo que os alemães chamam *durchkomponiert* onde cada verso tem a sua melodia.

Exercício 48

Ouça alguns desses gêneros de música para canto mencionados nestas duas páginas. Procure identificar o gênero da peça, observando qualquer "particularidade" que você perceber na música. Por exemplo: se a obra é para voz(es) solista(s) ou coro, se tem acompanhamento ou não (em caso afirmativo, que tipo de acompanhamento), se é de caráter profano ou religioso, em que língua é ela cantada etc.

29 Música Descritiva ou Programática

Música descritiva ou programática é a que "conta uma história" ou, de certa forma, se vale de meios para suscitar imagens na mente do ouvinte. Já compositores renascentistas e barrocos haviam escrito peças – possivelmente para canto ou cravo – com títulos como "A Batalha", "A Caça", "Canção dos Pássaros" que tinham caráter descritivo. Mas foi durante o século XIX, com os compositores românticos procurando associar mais intimamente a música com a pintura e com a literatura, que a idéia da descrição musical se tornou um importante gênero. Embora uma quantidade de peças para piano e canções do século XIX sejam de caráter descritivo, foi nas obras para orquestra que os compositores dessa época puderam expressar suas idéias com mais precisão. Há três tipos principais de música programática ou descritiva para orquestra: a sinfonia descritiva, a abertura de concerto e o poema sinfônico.

Sinfonia descritiva

Muitos compositores de **sinfonias descritivas** do século XIX se valeram dos mesmos planos básicos que haviam sido usados por seus predecessores clássicos (ver p. 74), com a diferença, no entanto, que passaram a ter na literatura e pintura sua fonte de inspiração. A "linha da história", a descrição ou "programa" subentendido à música está, por vezes, expresso só pelo título, como na *Sinfonia Primavera* de Schumann ou na *Sinfonia Italiana* de Mendelssohn. Mas, pode também ser uma descrição extremamente detalhada, como é o caso da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz.

Nem todas as sinfonias do século XIX são do gênero descritivo, mas em muitas, mesmo quando o compositor não faz qualquer menção nesse sentido, o espírito que as anima é tão evidente que sentimos a música diretamente ligada a emoções e importantes acontecimentos vivenciados pelo autor.

Abertura de concerto

Abertura, naturalmente, sempre fora o nome que se havia dado às peças orquestrais executadas no início das óperas. Entretanto, as **aberturas de concerto** do século XIX nada tinham a ver com óperas. Estas eram obras descritivas, de um só movimento, escritas para orquestra (freqüentemente, na forma sonata) e destinadas, simplesmente, a serem tocadas em concertos. São exemplos bem conhecidos de aberturas de concerto *As Hébridas* (algumas vezes também chamada "Gruta de Fingal") de Mendelssohn, a *Abertura Carnaval* de Dvořák, a *Abertura 1812* e *Romeu e Julieta*, de Tchaikovsky, e *Abertura Cockaigne* de Elgar.

Poema sinfônico

O **poema sinfônico** é uma elaboração de Liszt, compositor húngaro. Como a abertura de concerto, essa também é uma peça de música descritiva para orquestra, que tem um só movimento, mas, geralmente mais longa e de forma mais livre. Liszt compôs 13 poemas sinfônicos, dentre esses estão incluídos: *Les Préludes* (baseado num poema), *Hamlet* (baseado na peça de Shakespeare) e *Orfeu* (baseado na lenda grega). Logo outros compositores passaram também a compor obras no gênero. Por exemplo: *Vltava* de Smetana, *Dança Macabra* de Saint-Saëns, *O Aprendiz de Feiticeiro* de Dukas, *Uma Noite no Monte Calvo* de Mussorgsky, *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss e *On Hearing the First Cuckoo in Spring* (Ao Ouvir o Primeiro Cuco da Primavera) de Delius.

Exercício 49

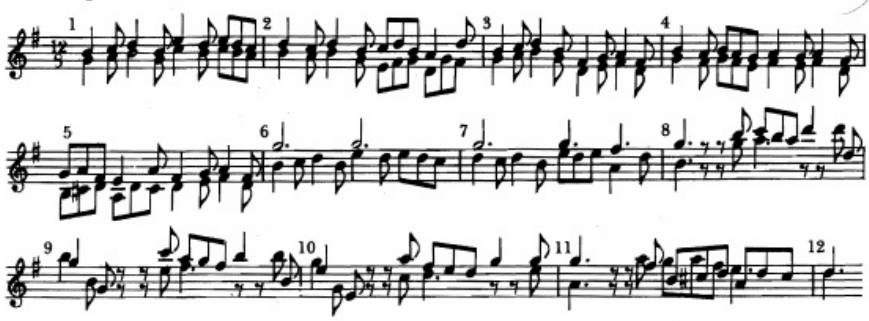
Ouça uma peça de música descritiva (como o poema sinfônico *O Moldávia* do compositor tcheco Smetana), procurando primeiramente conhecer em detalhes a história que serviu de base à composição.

Descreva, depois, como o compositor retrata todos os diferentes climas e acontecimentos subentendidos na descrição musical.

Exercício Especial E

1 *Pastoral* do "Concerto de Natal"* **Corelli (1653-1713)**

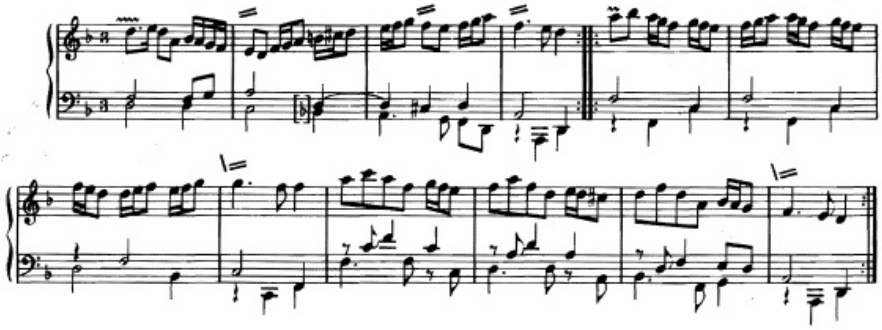
Largo



1. Explique o que significa *Largo*.
2. Nesta música, quantos tempos existem por compasso?
3. Que instrumentos formam o grupo de *concertino*?
4. Em que compasso os instrumentos do *concertino* são pela primeira vez ouvidos tocando separadamente?
5. Em que compasso se dá novamente a entrada do *ripieno*?
6. Que instrumento toca a parte do contínuo?
7. Explique o que quer dizer contínuo.
8. Que nome se dá a este tipo de concerto barroco?

2 Hornpipe da *Suíte em Ré Menor* **Purcell (1659-1695)**

Ouça ou toque esta peça e responda:



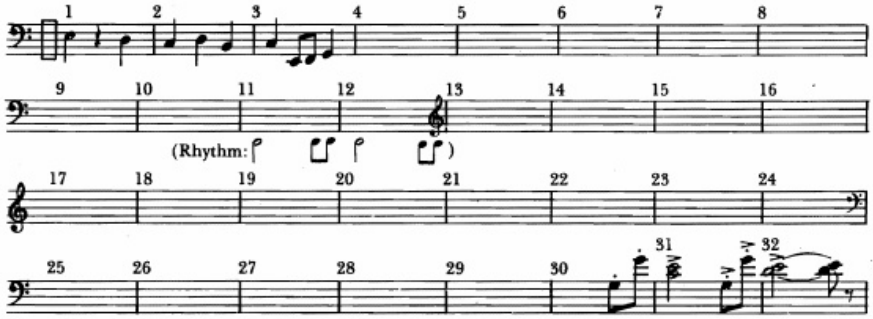
1. Que instrumentos tocam esta peça?
2. O compasso de Purcell no início da pauta indica apenas que são três tempos por compasso. Quanto vale cada tempo?
3. Qual é a tônica desta peça?
4. Qual é o tom da música no compasso 5? De que maneira este tom está relacionado com o tom da tônica?
5. Sugira um termo italiano que seja apropriado para indicar o andamento e o caráter da música.
6. Dê os números dos compassos onde se ouve uma seqüência.
7. Em qual forma está construída esta peça: na binária, ternária ou de rondó?
8. Que tipo de peça é um *hornpipe*?
9. De que nacionalidade era Purcell?
10. Diga o nome de outra composição de Purcell que você já tenha ouvido.

* Neste exercício, os itens 3, 4, 5 e 6 necessitam de audição prévia. (N.R.T.)

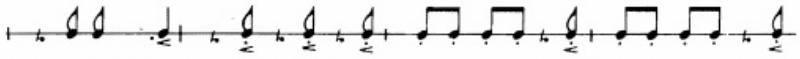
3 *Larghetto* do Quinteto de Clarinete em Lá Maior* **Mozart (1756-1791)**

1. Qual o significado de *Larghetto*?
2. Sugira uma indicação de dinâmica para o primeiro compasso da música.
3. Teria o clarinete uma só palheta ou uma palheta dupla? Ou seria um instrumento sem palheta?
4. Quantos músicos tocam neste Quinteto de clarinete?
5. Além do clarinete, que outros instrumentos participam da execução?
6. Quais desses instrumentos não tocam no desenho de colcheias uniformes?
7. Mozart pede para que os instrumentos de registro mais alto toquem *con sordino*. O que significa isso?
8. O clarinete é um instrumento "transpositor". Quais as notas que realmente são emitidas no compasso 1, onde estão escritos o dó e depois o fá?

4 *Allegretto* da Sinfonia N. 5** **Shostakovich (1906-1975)**



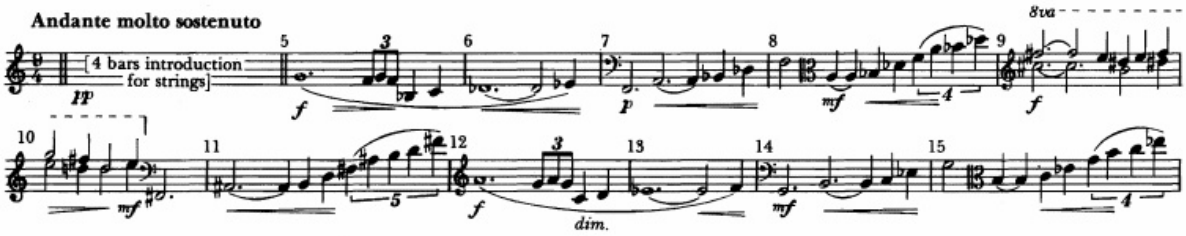
1. Está faltando o compasso da música. Qual seria ele?
2. Que instrumentos tocam os compassos iniciais?
3. Diga o nome dos instrumentos que tocam o ritmo nos compassos 11 e 12.
4. Que naipe da orquestra tem uma maior importância nos compassos 13 e 14?
5. Diga o nome do instrumento que fica tocando a melodia no compasso 15.
6. Em que compassos o ritmo mostrado abaixo é ouvido?



7. Nos últimos e só nuns poucos compassos deste trecho, Shostakovich "projeta" um par de instrumentos do mesmo tipo. Quais são?
8. Explique os pontos e pontas de flecha sobre as notas tocadas por esses instrumentos nos compassos finais.
9. Que naipe da orquestra não é ouvido neste trecho?
10. Qual das palavras abaixo melhor convém ao estilo da música?
    Marcha; Minueto; Gavota; Scherzo.
11. Shostakovich compôs 15 sinfonias. O que é uma sinfonia?
12. Cite dois outros compositores que também tenham composto sinfonias e que sejam de mesma nacionalidade que Shostakovich.

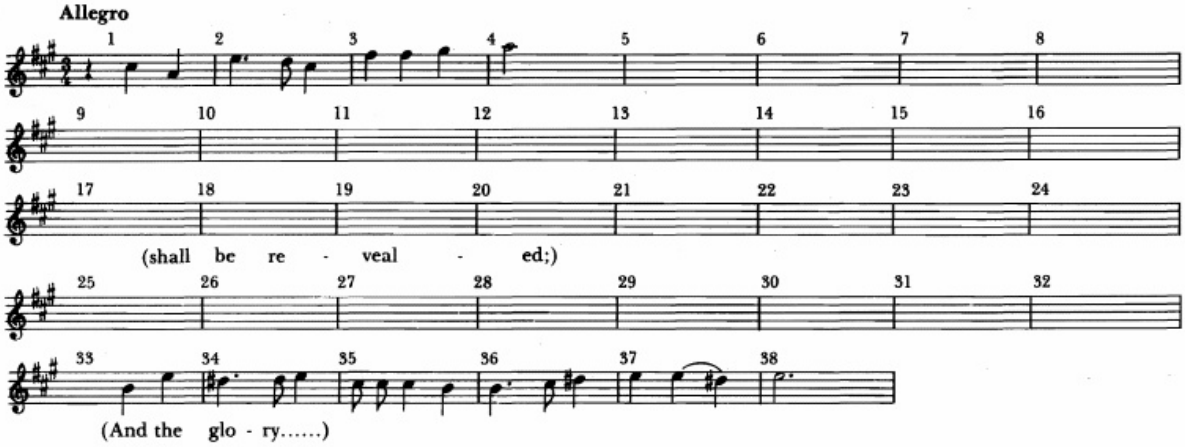
* Neste exercício, os itens 5 e 6 necessitam de audição prévia. (N.R.T)
** Neste exercício, os itens 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 9 necessitam de audição prévia. (N.R.T.)

5 O Cisne de Tuonela* — Sibelius (1865-1957)



1. Explique o significado do andamento indicado por Sibelius para esta música.
2. Exceto os contrabaixos, todas as outras partes de cordas têm a indicação *divisi* e *con sordini*. O que quer dizer isto?
3. Que instrumento toca a melodia no compasso 5?
4. O solo de um instrumento de corda, ouvido no compasso 7, é substituído por um outro no compasso 8. Diga os nomes dos dois instrumentos que tocam esses solos.
5. Que espécie de tambor inicia o "rufar" no compasso 8?
6. Cite alguns dos contrastes usados por Sibelius nesta música.
7. A música de Sibelius retrata um cisne negro deslizando sobre as escuras águas do rio que circunda Tuonela, o reino da morte na mitologia finlandesa. Que nome se dá a uma música, como esta, que é descritiva e evoca cenas na mente dos ouvintes?
8. Qual destas palavras descreve a composição de Sibelius?
   sonata; sinfonia; concerto; poema sinfônico; oratório.

6 Coro: "And the Glory of the Lord" do *Messias* — Händel (1685-1750)



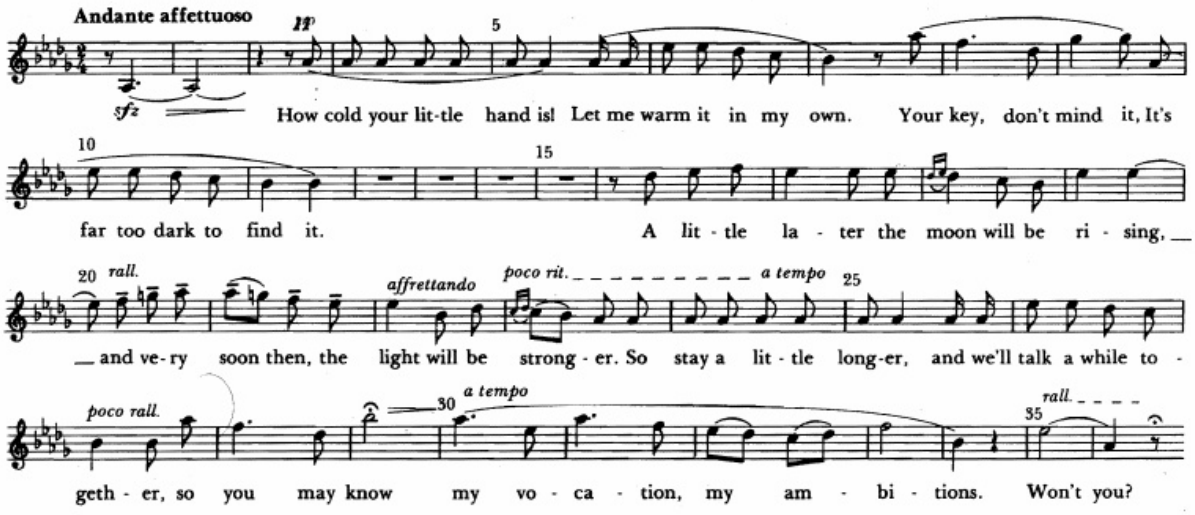
Procure ouvir este coro e responda:

1. Diga os nomes dos quatro tipos de vozes que cantam nesta parte de coro.
2. Qual dos grupos de vozes entra primeiro? Em que compasso começam a cantar?
3. Em qual compasso os outros grupos de vozes entram?
4. Neste ponto da música, a tessitura é monofônica, homofônica ou polifônica?

* Neste exercício, os itens 3, 4, e 5 necessitam de audição prévia. (N.R.T.)

5. Qual dos grupos de vozes que, primeiro, canta a frase: "shall be revealed"?
6. Aqui, Händel faz uma alteração na tessitura da música. Que espécie de tessitura está agora apresentando?
7. Deste pedaço até o final do trecho, a tessitura permanece a mesma ou será que muda mais uma vez?
8. O *Messias* é o oratório mais famoso de Händel. O que é um oratório?

7 "Che gelida manina" do primeiro ato de *La Bohème* **Puccini (1858-1924)**



Procure ouvir este famoso trecho e responda:

1. Diga o nome de um instrumento ouvido nos compassos de introdução desta peça.
2. Qual o tipo de voz que é ouvida neste trecho?
3. Diga o nome da nota mais alta que é cantada neste trecho.
4. É este trecho exemplo de recitativo, ária ou coral?
5. Qual é o instrumento de acompanhamento que toca uma importante parte nos compassos de 12 a 15?
6. Qual a nacionalidade de Puccini?
7. Cite dois outros compositores que tenham escrito óperas e que sejam da mesma nacionalidade que Puccini.

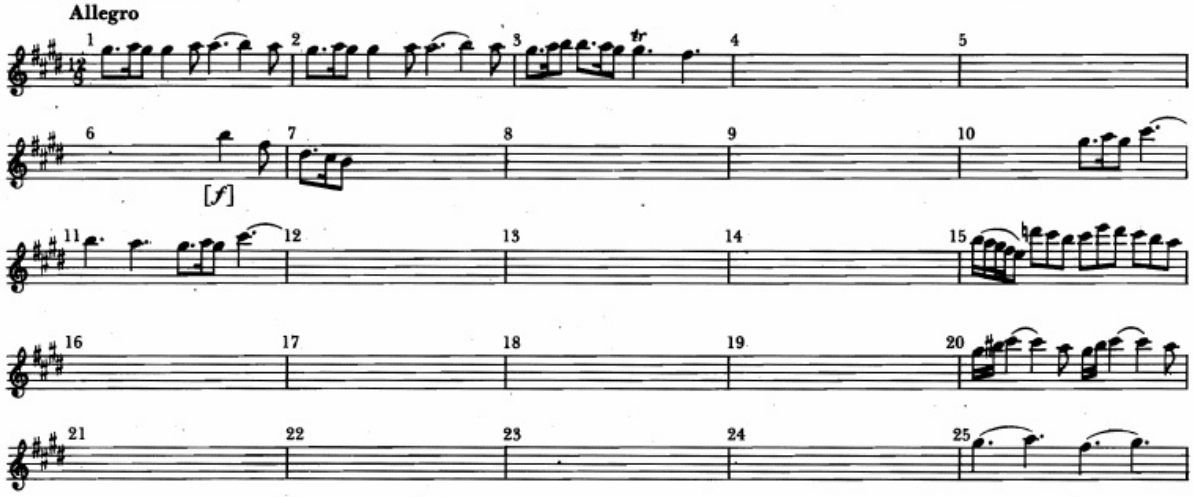
* Que gélida mãozinha! Deixe-me aquecê-la nas minhas. Sua chave, não se preocupe. Está muito escuro para achá-la. Daqui a pouco, a lua estará surgindo e logo haverá mais luz. Fique um pouco mais, enquanto isso conversaremos para que você conheça meu trabalho, minhas ambições. Não quer?

8 Terceiro Movimento do Concerto "A Primavera" de *As Quatro Estações*

Vivaldi (1678-1741)

DANZA PASTORALE

Allegro



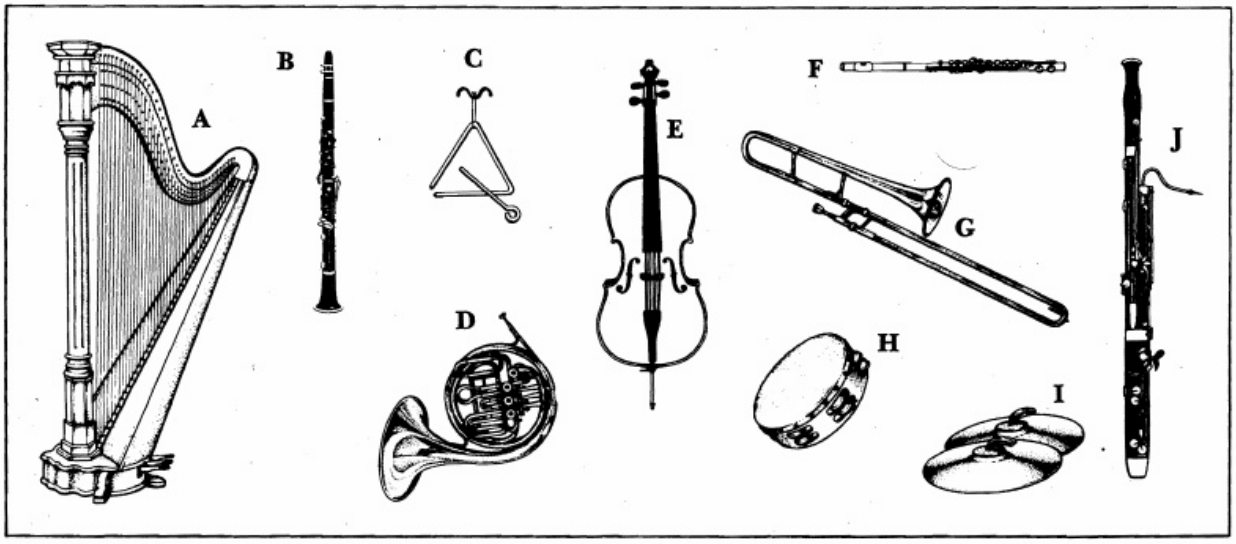
1. Quantos tempos por compasso tem esta música? Qual é a unidade de tempo?
2. Em que tom começa a peça?
3. Sugira uma indicação de dinâmica para os compassos 1 e 4.
4. Que instrumento escolheu Vivaldi para fazer a parte de solo deste concerto?
5. Em que compasso este instrumento assume pela primeira vez o papel de solista?
6. Que recurso melódico emprega Vivaldi nos compassos 15 e 16?
7. Em que compasso o começo da música é repetido? Em cima deste compasso teria Vivaldi escrito *solo* ou *tutti*?
8. O tema é apresentado num tom relativo menor. Que tom é este?
9. Qual seria a forma deste movimento de andamento rápido, pertencente a um concerto barroco: ritornello, sonata ou variações?
10. Vivaldi retrata musicalmente a cena de uma dança pastoril na primavera. Como é chamada uma música, como esta, que é sugestiva de imagens?

Outros Exercícios

Exercício 50 Dê o nome e o significado desses sinais e símbolos musicais:

(1)	(2) *p*	(3) ♯	(4)	(5)
(6) C	(7) ♭	(8) ♮	(9) *ff*	(10)
(11) *D.C.*	(12)	(13)	(14)	(15)
(16) *con 8*	(17)	(18)	(19) *sf*	(20) *fp*
(21)	(22)	(23)	(24) *8va*	(25) *Fine*

Exercício 51 (a) Identifique os instrumentos do quadro abaixo:



(b) Diga a que naipe da orquestra pertence cada um desses instrumentos.
(c) Descreva como é produzido o som em cada um deles.

Exercício 52 Diga os nomes dos instrumentos em cujas partituras aparecem esses termos italianos que indicam ao instrumentista a maneira como deve ele tocar as notas. (Alguns dos termos são aplicados a mais de um instrumento.)
pizzicato; una corda; arco; con sordino; glissando; Ped.

Exercício 53 Ouça trechos de música nos gêneros indicados no quadro abaixo, mas não na ordem em que aparecem.

Minueto • Gavota • Marcha • Valsa • Polca • Tango

Ao ouvir as peças observe:
(a) o compasso da música;
(b) o tipo de composição que você está ouvindo:
(c) se a música está num tom maior ou menor.

Exercício 54 Numa folha de papel (vire-a no sentido da largura para que haja espaço suficiente), faça um quadro como o que mostramos:

Peça Nº	Melodia	Ritmo	Inst./vozes solo de	Tessitura	Harmonia	Caráter
1.						
2.						

Ao ouvir gravações de diferentes gêneros de peças, preencha o seu quadro com breves comentários sobre o aspecto da música referido no alto da coluna.
Damos algumas indicações que poderão ajudá-lo, mas talvez você possa pensar em outras palavras ou frases que sejam mais apropriadas para descrever a música.

Melodia	Ritmo	Tessitura	Harmonia
conjunta (construída com notas contíguas)	métrica uniforme	monofônica (que tem só o canto)	consonante
disjunta (construída com intervalos muito espaçados)	métrica desigual	homofônica (que tem acordes ou acompanhamento + canto)	consonante, mas temperada com dissonâncias
extensão ampla, abrangendo os registros alto e baixo	nenhuma métrica	polifônica/contrapontística	muito dissonante
pequena extensão	sincopado	angulosa, entrecortada, staccato	calma, repousante
frases bem definidas	muito marcado	densa, pesada	tensa, agitada
lírica, fluente	não interrompido	rarefeita, leve, transparente	acordes de muitas notas
fugidia, imprevisível	uso de ostinato		acordes de poucas notas
ausência total de melodia			

Exercício 55 Ouça trechos de música dos gêneros que estão mencionados no quadro abaixo. Faça uma lista de acordo com a ordem em que os ouviu.

1	sinfonia	quinteto de clarinete	2	ópera		oratório
	sonata para violino			madrigal	ária	ballett
	concerto para piano	quarteto de cordas		moteto		anthem

Exercício 56 Ouça alguns trechos de música escrita para combinações de instrumentos como as mencionadas no quadro abaixo, mas não na ordem em que se encontram.

	orquestra sinfônica	
orquestra de cordas		quarteto de cordas
banda de metais	banda de jazz	
	banda militar	orquestra de dança

Exercício 57 Ouça alguns trechos de composições escritas durante os seguintes períodos da história da música.

Medieval (até 1450)	**Renascentista** (1450-1600)	**Barroco** (1600-1750)
Clássico (1750-1810)	**Romântico** (1810-1910)	**"Moderno"** (séc. XX)

Enquanto estiver ouvindo cada trecho:
(a) descubra o período em que a música foi composta;
(b) identifique o tipo de composição que está sendo executada.

Exercício 58 Ouça alguns trechos de peças que foram escritas para estas diferentes combinações de instrumentos:

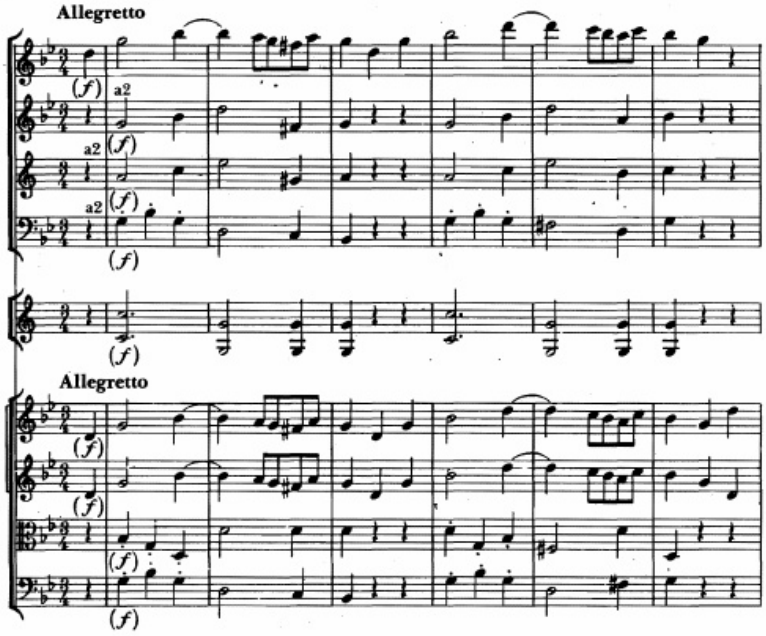
violoncelo e piano		2 violinos, viola, violoncelo
	2 violinos, violoncelo, cravo	
violino, violoncelo, piano		cravo e orquestra de cordas

Em cada um dos trechos descubra:
(a) o tipo de composição que está sendo executado;
(b) o período em que teria sido a peça composta (veja o quadro do exercício 57);
(c) o provável compositor da música.

Exercício 59 Ouça diferentes gêneros de músicas escritas para filmes. Para cada uma delas sugira:

(a) uma indicação de dinâmica, uma de andamento e um termo italiano – se for adequado – que descreva o estilo ou o caráter da música;
(b) um compasso;
(c) um tipo de filme para o qual teria sido composta, mencionando as "pistas" que o levaram a identificar o filme como tal. Seriam, talvez, uma particular escolha de instrumentação, um tipo especial de ritmo, determinadas harmonias baseadas numa melodiosa consonância ou, ao contrário, em ásperas dissonâncias e outras coisas mais.

Exercício 60



Esta partitura mostra os compassos de abertura do movimento de uma sinfonia.

1. Explique estes termos e sinais que aparecem nela:

   a 2 *f* *allegretto*

2. Observe com atenção o lado esquerdo da partitura. Quais são os naipes da orquestra que estão representados?
3. Que instrumentos estariam tocando em cada um dos naipes?
4. Que instrumentos tocam a melodia?
5. Em que tom está a música? (Preste atenção nos dois bemóis da armadura e na nota sensível marcada como fá sustenido.)
6. Três das quatro pautas superiores têm a mesma armadura e só uma é diferente. Isto indica que os instrumentos são transpositores.
   (a) Que instrumentos poderiam ser esses?
   (b) Em que tom está escrita a parte deles? (Repare no sol sustenido, esta nota é a sensível.)
   (c) Escreva as notas que esses instrumentos tocam na altura em que são realmente ouvidas.
7. Que outros instrumentos nesta partitura são também transpositores?
8. Se nos basearmos no compasso e andamento, qual dos quatro movimentos poderia ser este?

9. A julgar pelo tamanho e tipo de orquestra, em qual dos seguintes períodos teria sido composta esta sinfonia?
   Clássico; Romântico; Século XX.
10. Sugira o nome de um compositor que possa ser o autor da obra. (Essa é a sua Sinfonia N. 40.)

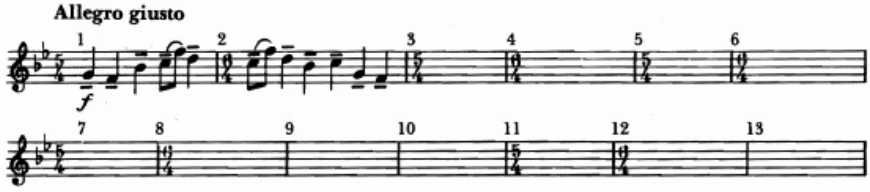
Exercício 61 Enquanto está compondo uma peça, o compositor vai combinando vários importantes elementos musicais. Dentre estes:

melodia • harmonia • ritmo • timbre • tessitura

Ouça trechos de música nos diferentes gêneros que se encontram no quadro abaixo. Identifique-os em cada uma das peças e anote os elementos musicais a que se deu maior importância.

uma canção de um "musical"	uma canção do folclore	um cantochão	um minueto do século XVIII
um Lied alemão	uma música de jazz	um poema sinfônico do século XIX	uma dança medieval
uma peça do século XX que inclua sons eletrônicos	um coral	um tema musical de programa de TV	uma música da moda

Exercício 62 **"Passeio" de *Quadros de uma Exposição*** **Mussorgsky (1839-1881) (orquestrado por Ravel, 1875-1937)**

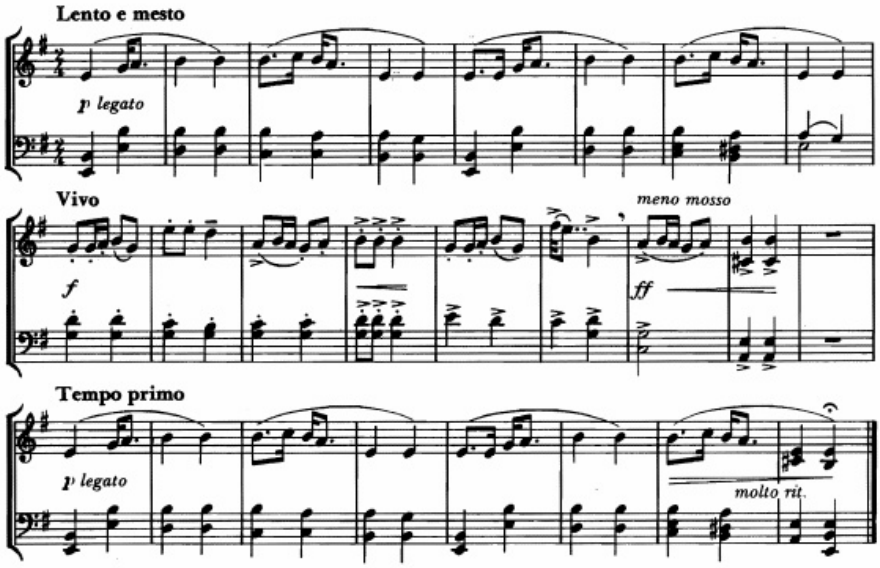


Procure ouvir a gravação deste trecho e responda:

1. Quantos tempos há em cada compasso? E no segundo compasso?
2. Que instrumento toca os compassos 1 e 2? Seria com ou sem surdina?
3. Que naipe da orquestra entra no compasso 3? Diga os nomes de quatro diferentes instrumentos que, possivelmente, estariam incluídos aqui.
4. Quando novamente será ouvido o solo do instrumento que tocou os compassos 1 e 2?
5. Diga o nome do naipe da orquestra que entra no compasso 9.
6. Um outro naipe entra no compasso 10. Qual é ele?
7. Qual naipe da orquestra *não* é ouvido nesta música?
8. Por que não há indicação de compasso numérico nos compassos 9 e 10?
9. A obra *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky foi escrita para piano. O que quer dizer "orquestrado" por Ravel?
10. Mussorgsky pertencia ao grupo de compositores que se autodenominavam "Os Cinco". Eram esses compositores alemães, russos, tchecos ou franceses?

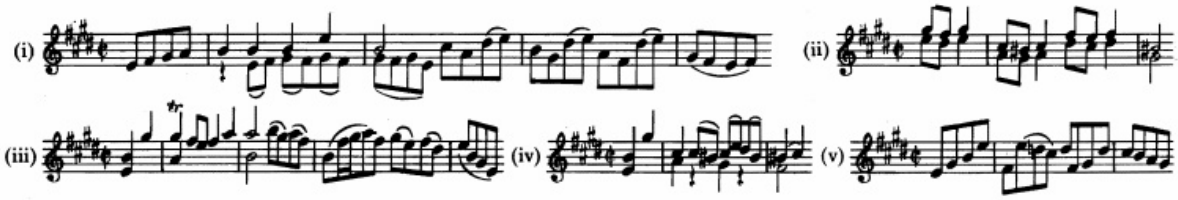
Exercício 63 Procure tocar esta peça para piano:

À Maneira Húngara



1. Explique estas palavras italianas: *Lento; mesto; legato; Vivo; meno mosso; Tempo primo; molto rit.*
2. Faça uma lista com os vários tipos de contrastes encontrados nesta música.
3. Em qual destas formas está a peça elaborada?
   binária; ternária; rondó; variações; basso ostinato.
4. Faça um esquema ou diagrama que mostre como esta peça está construída. Use letras, classifique as seções do diagrama. Depois, use sombras ou cores para mostrar as seções que são semelhantes e aquelas que apresentam contrastes.

Exercício 64 Toque ou ouça estes pequenos fragmentos de melodia:



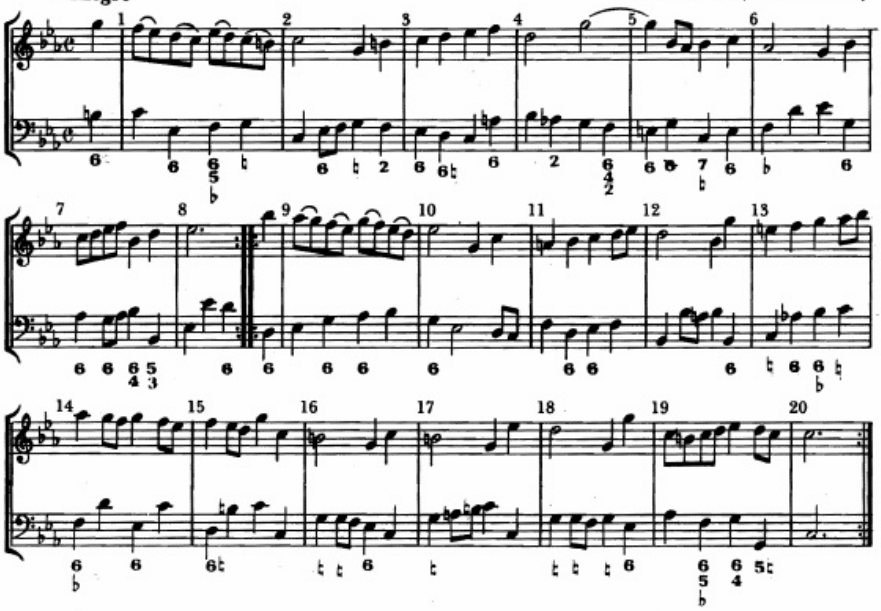
Estes fragmentos melódicos constituem o início das seções que estruturam a Gavota N. 3 em Mi Maior para Violino sem Acompanhamento, de Bach. (Algumas vezes, esta peça é também ouvida em arranjo para orquestra de cordas ou num outro para guitarra, de autoria de Segovia.)

Ouça a Gavota inteira e descubra, anotando a ordem em que as seções são ouvidas, a forma musical que Bach usou para construir a peça.

Por fim, proceda da mesma maneira sugerida na última questão do Exercício 63.

Exercício 65

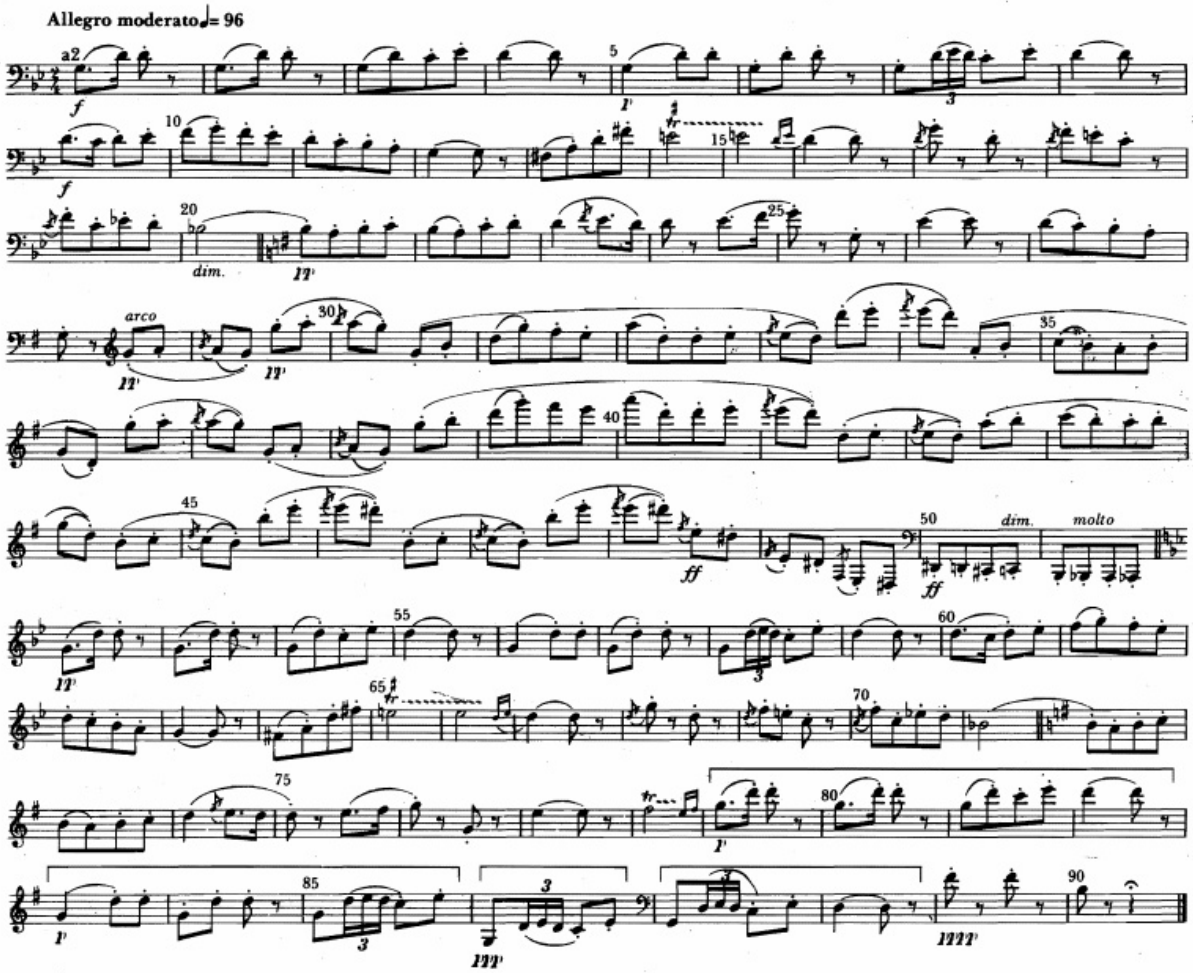
Allegro — Handel (1685-1759)



Este trecho é apenas o movimento de uma obra maior.

1. Embora a partitura acima contenha todas as notas estipuladas por Händel, nela, encontram-se apenas o canto e a linha do baixo. Explique os números sob essa linha.
2. Qual nota escolhe Händel para ser a tônica desta peça?
3. (a) Em que nota da escala começa a melodia? Estaria no grau da: tônica, subdominante, dominante ou sensível?
   (b) Em qual desses graus termina a melodia?
4. Usando os mesmos termos acima, diga em que grau estão (I) as primeiras duas notas e (II) as duas últimas da linha do baixo.
5. Para que tom a música modula no compasso 8? De que maneira está este novo tom relacionado com o da tônica?
6. Por qual tonalidade passa a música nos compassos 11 e 12?
7. Com qual tipo de cadência termina a peça?
8. Classifique os intervalos formados pelas seguintes notas do baixo:
   (a) as primeiras duas notas do compasso 12;
   (b) as primeiras duas notas do compasso 14;
   (c) as duas últimas notas do compasso 16.
9. Que tipo de forma ou esquema usa Händel para construir sua peça?

Exercício 66 **"Les Dragons d'Alcala" ("Os Dragões de Alcala") da ópera *Carmem*** **Bizet (1838-1875)**



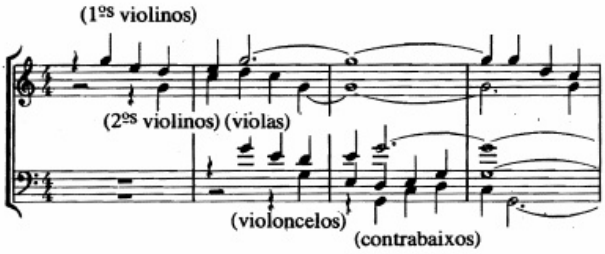
1. Quais instrumentos tocam a melodia da primeira seção da peça?
2. Explique a2 impresso sobre o primeiro compasso da melodia.
3. Que instrumento de percussão com um tipo de sonoridade seca e precisa acompanha a melodia?
4. Em que compasso começa a segunda seção desta peça?
5. Quais as duas famílias de instrumentos que, nesta seção, tocam alternadamente?
6. Em que compasso a melodia do início torna a voltar? Que instrumento a toca?
7. Que instrumento toca um acompanhamento em *staccato*?
8. Em que compasso um outro instrumento de percussão é ouvido?
9. Bizet termina esta peça com uma *coda* que começa no compasso 79. Diga o nome dos quatro instrumentos solistas que, cada um na sua vez, tocam durante a coda.
10. Que esquema ou forma musical usa Bizet para construir esta peça?

Exercício 67 Segundo Movimento do Concerto N. 3 para Piano — Bartók (1881-1945)

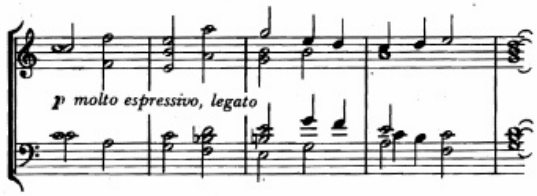
Este movimento foi planejado por Bartók na forma ternária: A^1 B A^2. A primeira parte, A^1, apresenta 11 seções nas quais o solo de piano alterna com as cordas da orquestra. Mostramos, aqui, o plano desta parte da música, com o seu tempo aproximado de duração dado em segundos:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Cordas (77")	Piano (20")	Cordas (20")	Piano (20")	Cordas (15")	Piano (20")	Cordas (14")	Piano (37")	Cordas (7")	Piano (26")	Cordas (20")

Este é o começo da seção 1:



Na seção 2, o pianista toca esta música:



Ouça a música e responda às seguintes questões:

(a) Sugira uma indicação de dinâmica e outra, em italiano, para o andamento, que combinem com a música da seção 1. Está tocada em *staccato* ou *legato*?

(b) Qual destas palavras convém ao estilo da seção 2?
coda; coral; cânone; recitativo.

(c) Qual destas formas melódicas combina com as primeiras quatro notas tocadas pelo pianista na seção 4?

(I) (II) (III)

(d) Qual destas palavras poderia aparecer embaixo da música da seção 6?
ritenuto; accelerando; tacet; crescendo; diminuendo.

(e) Sob a música da seção 8, Bartók acrescenta estas indicações: *ff* *sfz*
São abreviações de que palavras italianas? O que significam?

(f) Descreva o caráter da música na seção 10.

(g) A seção 11 está baseada na mesma idéia musical que a seção 1. Qual a principal diferença na maneira como a seção final é apresentada?

Ouça a música outra vez e responda, agora, a estas questões:

(h) Na seção 1, os grupos das cordas entram com a mesma frase em imitação. Com relação a esta frase, o que você nota quando ela é apresentada pelos segundos violinos e pelos contrabaixos?

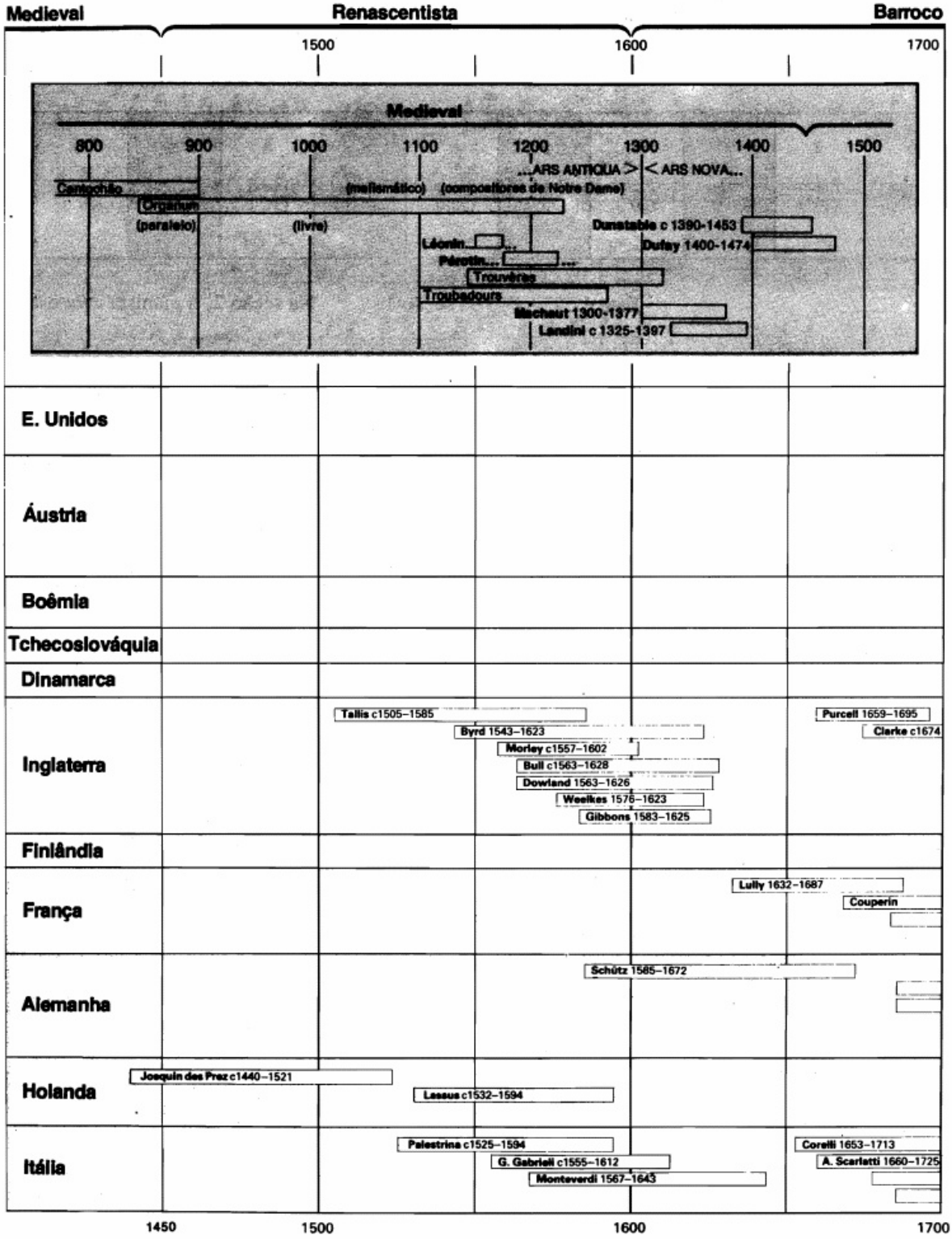
(i) Que tipo de contraste há entre as tessituras da música apresentada pelas cordas e a da música tocada pelo piano?

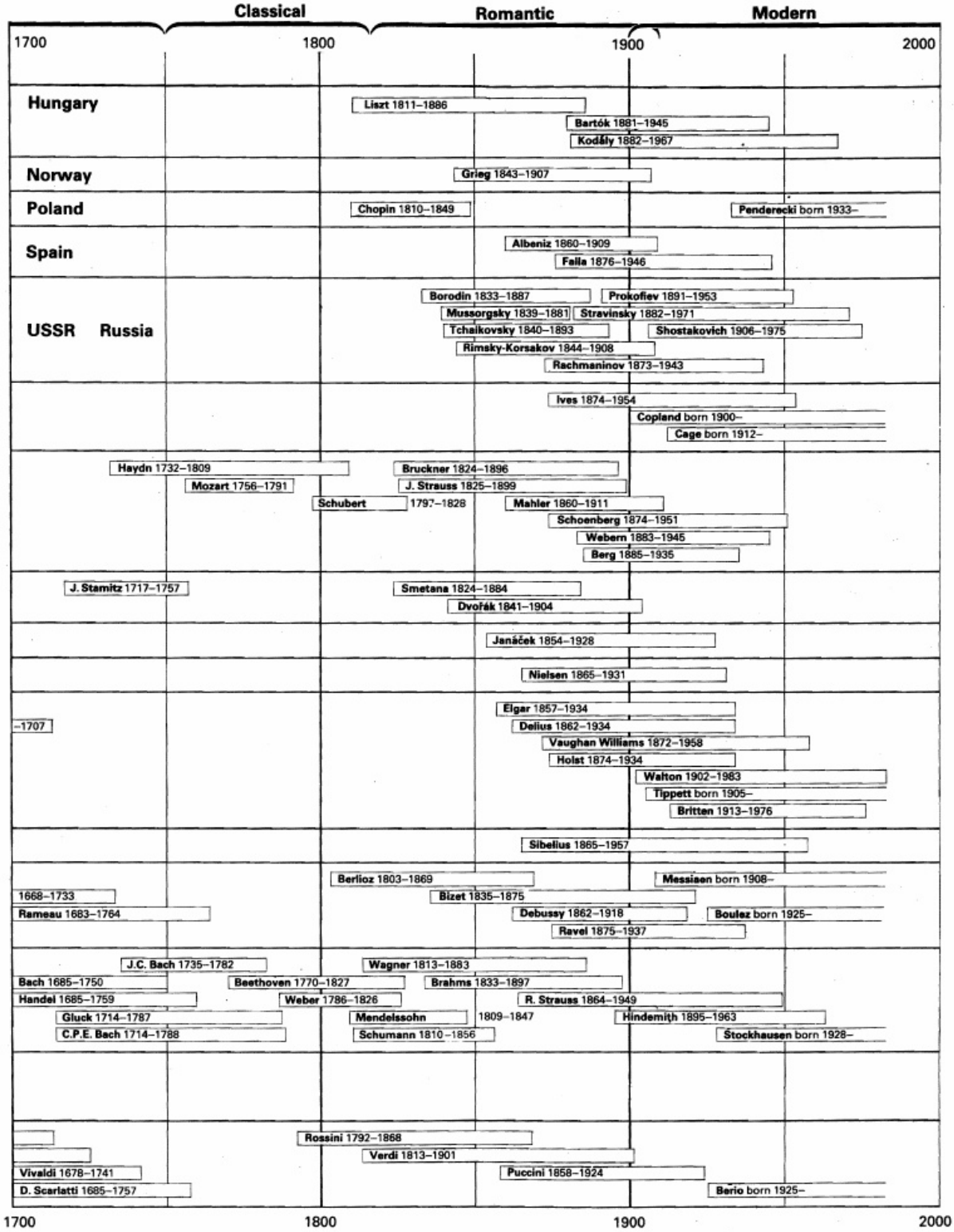
(j) Anote todos os contrastes que Bartók usa durante esta peça.

(k) Em qual das seções as dissonâncias executadas pelo solo de piano são mais acentuadas?

(l) O que é um *concerto?* Cite e descreva dois tipos diferentes de concerto.

Quadro cronológico dos compositores e seus países




Classical
Romantic
Modern
1700
1800
1900
2000
Hungary
Liszt 1811–1886
Bartók 1881–1945
Kodály 1882–1967
Norway
Grieg 1843–1907
Poland
Chopin 1810–1849
Penderecki born 1933–
Spain
Albeniz 1860–1909
Falla 1876–1946
USSR Russia
Borodin 1833–1887
Prokofiev 1891–1953
Mussorgsky 1839–1881
Stravinsky 1882–1971
Tchaikovsky 1840–1893
Shostakovich 1906–1975
Rimsky-Korsakov 1844–1908
Rachmaninov 1873–1943
Ives 1874–1954
Copland born 1900–
Cage born 1912–
Haydn 1732–1809
Bruckner 1824–1896
Mozart 1756–1791
J. Strauss 1825–1899
Schubert 1797–1828
Mahler 1860–1911
Schoenberg 1874–1951
Webern 1883–1945
Berg 1885–1935
J. Stamitz 1717–1757
Smetana 1824–1884
Dvořák 1841–1904
Janáček 1854–1928
Nielsen 1865–1931
Elgar 1857–1934
–1707
Delius 1862–1934
Vaughan Williams 1872–1958
Holst 1874–1934
Walton 1902–1983
Tippett born 1905–
Britten 1913–1976
Sibelius 1865–1957
Berlioz 1803–1869
Messiaen born 1908–
1668–1733
Bizet 1835–1875
Rameau 1683–1764
Debussy 1862–1918
Boulez born 1925–
Ravel 1875–1937
J.C. Bach 1735–1782
Wagner 1813–1883
Bach 1685–1750
Beethoven 1770–1827
Brahms 1833–1897
Handel 1685–1759
Weber 1786–1826
R. Strauss 1864–1949
Gluck 1714–1787
Mendelssohn 1809–1847
Hindemith 1895–1963
C.P.E. Bach 1714–1788
Schumann 1810–1856
Stockhausen born 1928–
Rossini 1792–1868
Verdi 1813–1901
Vivaldi 1678–1741
Puccini 1858–1924
D. Scarlatti 1685–1757
Berio born 1925–
1700
1800
1900
2000

Índice Analítico

abertura, 79
  de concerto, 79
abreviações, 22
a cappella, 78
acidentes, 15
acordes, 32
  consonantes, 33
  dissonantes, 33
  perfeitos, 33
  primários, 33
alaúde, 63
allemande, 73
altura, 7, 11
amplitude, 8
andamento, 20
anthem, 78
appoggiatura, 23
ária, 77
armadura, 17
aumentação, 30
ayre, 78

baixo obstinado, 72
ballet, 78
bandas, 60
  de jazz, 60
  militares, 60
barulho, 7
bourrée, 73
broken consort, 62

cadências, 34-35
cadenza, 75
cânone, 30
cantata, 73, 77
claves, 9-10
clavicórdio, 63
compasso, 11, 13
  composto, 13
  simples, 13
concertino, 75
concerto, 75
  abertura de, 79
  grosso, 75
  para solo, 75
consorts, 62
contínuo, 73
contrastes, 44
coral, 77
cordas, 46-47
coros, 45
corrente, 73
courante, 73

cravo, 63, 66

decibel, 8
decoração, 30
diminuição, 30
dueto, 45
durchkomponiert, 78

escala, 15-18
  cromática, 17
  de tom, 18
  harmônica, 16
  maior, 15, 16
  melódica, 16
  menor, 15, 16
  pentatônica, 18
estado fundamental, 32
estrófico, 78
extensão (vozes e instrumentos), 6

fanfarra, 60
finale, 75
forma
  binária, 71
  ternária, 71
frase, 34
freqüência, 7, 8
Full anthem, 78
fundamental, 41, 49

gavotte, 73
gigue, 73
graus da escala, 16
grupetos, 23

harmônicos, 41, 49

imitação, 30, 42
instrumentos
  antigos, 61
  de teclado, 63-66
  medievais, 61
  nomes de, em diferentes línguas, 58
  renascentistas, 62
  transpositores, 57
intervalos, 19
inversão, 30
  de acordes perfeitos, 32
  de intervalos, 19

linhas suplementares, 10
Lied, Lieder, 78

madeiras, 48
madrigal, 78

metais, 49-50
métrica, 11
metrônomo, 20
minuet, 73
minueto e trio (forma), 75
missa, 78
modulação, 36
mordentes, 23
moteto, 78
música
  de câmara, 76
  descritiva ou programática, 79

naipes da orquestra, 46
nota *geradora* (ou *fundamental*), 49
notas
  da escala (nomes técnicos), 16
  ligadas, 12, 13
  pontuadas, 12
  valores de, 11-12

Octeto, 76
ópera, 77
oratório, 77
órgão, 63, 64
  e regal, 63
  positivo, 63
ornamentos, 23
orquestra, 46-51, 74-75
ostinato, 31

Paixão, 77
partitura
  de orquestra, 56-57
  e partes, 57
pausa, 11
pauta, 9
percussão, 51
períodos na história da música (quadro), 94-95
piano, 65
poema sinfônico, 79

quadro cronológico dos compositores e seus países, 94-95
quarteto, 45, 76
  de cordas, 76
quinteto, 45, 76

recitativo, 77
regal, 63
relativa
  maior, 36
  menor, 17, 36

ripieno, 75
ritornello, 75
rondó, 72

sarabande, 73
scherzo, 75
semitom, 15
septeto, 76
seqüência, 30
série harmônica, 41, 49
sexteto, 45, 76
símbolos e sinais, 22
síncope, 31
sinfonia, 74
  descritiva, 79
solo, *ver* concerto
sonata, 73-74
  em trio, 73
sopro, 49-50
suíte, 73

teclado, 6
tema e variações, 72
terça da picardia, 35
termos italianos:
  andamento, 20
  caráter e expressão, 21
  dinâmica, 20
tessitura, 42-43
  contrapontística, 42
  monofônica, 42
  homofônica, 43
  polifônica, 42
timbre, 41
tom da dominante, 36
tônica, 16
tons
  e semitons, 15, 17
  relacionados, 36
tríades, 32-33
trinado, 23
trio, 45, 76
  minueto e, 75
tutti, 75

variações, 72
verse anthem, 78
vibrações, 7
violas, 63
virginal, 63
volume, 8
vozes, 45

whole consort, 62

rentes, bem como a importância do aprimoramento dos instrumentos neste processo.

A terceira parte é dedicada à evolução das formas e gêneros musicais desde os seus primórdios até nossos dias, com ênfase em suas implicações práticas a partir do Barroco.

Para finalizar, um eficiente quadro sinóptico — que relaciona os grandes períodos histórico-estilísticos com os principais compositores e seus países de origem — propicia uma visão, tão esclarecedora quanto universal, de mais de um milênio de evolução da arte da música.

Por tudo isso, este novo texto constitui uma importante complementação à excelente orientação didática oferecida pelos **Cadernos de Música da Universidade de Cambridge.**

LUIZ PAULO SAMPAIO
Uni-Rio

A
210x29
75g
ISO 900
CCX
Chicago Climat
ECOFUT
Atendim
SUZA
0800 0 5
www.repor
SUZA
PAPEL E C

Uma das características da série didática
CADERNOS DE MÚSICA
DA UNIVERSIDADE DE CAMBRIDGE
é a indicação cuidadosa de gravações
a serem ouvidas, procurando sempre apontar peças
de fácil acesso para o leitor. Outras características
são o uso extensivo de exercícios e ilustrações
de variadas espécies para melhor auxiliar
o aprendizado da música.

Volumes da série:

Instrumentos da Orquestra
Uma Breve História da Música
Forma e Estrutura na Música
Instrumentos de Teclado
Elementos Básicos da Música
Como Ler uma Partitura
Aprendendo a Compor